



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Arnulf Rainer – Das Frühwerk“

Verfasserin

Christa Armann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Martina Pippal

1. FORSCHUNGSSTAND UND ZIELSETZUNG	3
2. DIE ANFÄNGE IM SURREALISMUS	7
2.1. Abgrenzung zur Wiener Schule des Phantastischen Realismus	12
2.2. Rainer und Fuchs	14
2.3. Der Wiener Art Club	16
2.4. Die „Hundsgruppe“	19
2.5. Rainer und Lassnig	21
3. AUFLÖSUNG DER FORM – INFORMEL	23
3.1. Informel und abstrakter Expressionismus	26
3.2. Rainer und Pollock	28
3.3. Die Geste – Blindzeichnungen/Zentralisationen	29
3.4. Rainer und Wols	33
3.4. Malerei, um die Malerei zu verlassen	35
4. PROPORTIONSSTUDIEN/FARBE UND FORM	39
4.1. Reduktionen	43
4.2. Schwarzbilder / Zumalungen	44
5. ÜBERMALUNGEN	46
5.1. Übermalungen eigener Arbeiten	48
5.2. Otto Mauer – Galerie (nächst) St. Stephan	50
5.3. Otto Mauer – Die Malergruppe St. Stephan	52
5.4. Otto Mauer – Christentum	54
6. KREUZE	56
6.1. Kreuz und Nacht	59
7. EXKURS: TRADITION DES BAROCK IN DER POSTMODERNE	61
7.1. Rainer und Barock	64

7.2. Geometrisches – Organisches/Inkarnation durch Farbe	66
8. RAINER UND SCHWARZ	68
8.1. Rainer – Reinhardt – Rothko	72
9. Offene Übermalungen	77
9.1. Ausblick	80
10. ZUSAMMENFASSUNG	81
11. LITERATURVERZEICHNIS	85
12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	92
13. ABBILDUNGEN	95

*Die Philosophie ist eine Aktivität, mit deren Hilfe man sich nicht ohne Anstrengung und Zögern von dem freimacht, was für wahr gilt, und nach anderen Spielregeln sucht.*¹ Michel Foucault

Rainer sucht in seiner Kunst nach diesen anderen Spielregeln. Er will eine Ausdrucksweise finden, die alles Dagewesene mit einschließt und dabei trotzdem gegenwärtig und authentisch ist.

1. FORSCHUNGSSTAND UND ZIELSETZUNG

Das Werk Arnulf Rainers kann nicht in Stile oder Richtungen eingeordnet werden. Action Painting, Informel, Nouveau Realism, Minimal Art, Fluxus, Arte Povera, Farbfeldmalerei sowie monochrome Malerei – alle diese Strömungen ziehen sich durch seine Arbeit, berühren sein Werk, aber letztlich ist es all das nicht. Rainer bleibt ein Einzelgänger in seiner Kunstform, wie Dieter Honisch feststellte.² In Zusammenhang mit Michel Foucault brachte Monika Leisch-Kiesl die Arbeiten Rainers in ihrer Dissertation „Entdecken und Verbergen“ aus dem Jahre 1996; Beide führten einen archäologischen Diskurs mit der Geschichte, wodurch die Dinge eine ihnen eigene Präsenz und Herausforderung erhielten.³ Leisch-Kiesls Analyse ist die jüngste umfassende Publikation, die sich mit dem Werk Rainers im Diskurs mit Moderne und Postmoderne beschäftigt. Sie charakterisiert die künstlerische Tätigkeit Rainers als „Arbeit an Kultur“ und stellt sie außerdem in den österreichischspezifischen Kontext mit Alfred Kubin, aber auch in den interkulturellen Dialog Europa-Amerika. Im Gegensatz zu Robert Rauschenberg, Jackson Pollock und Jasper Johns, welche die sie umgebende Wirklichkeit als Ausgangspunkt für ihre Reflexionen nahmen, dringe Rainer in bestehende, in sich geschlossene Beziehungen ein, verändere sie und erschließe damit disparate Erfahrungen. Ähnlich agiere auch Josef Beuys, indem er ins kulturelle System eindrang und durch Veränderungen ein neues

¹ Zitiert nach: Mazumdar 2001, Klappentext.

² Honisch 1980, S. 12.

³ Leisch-Kiesl 1996, S. 216.

Kräftefeld freisetzte.⁴ Die zweite wichtige Arbeit über das Gesamtwerk von Arnulf Rainer ist die Dissertation, „Überarbeitungen“, von Jutta Schütt aus 1994. Sie geht im Wesentlichen chronologisch an das Werk heran und zeigt seine stringente und übergreifende künstlerische Entwicklung bis in die 1980er Jahre auf. Der vorangestellte Titel „Rainer faciebat“ weist auf das Unabgeschlossene und das Unvollendete des Arbeitsprozesses in Rainers Werk hin und steht im Gegensatz zu „fecit“, das den endgültigen Abschluss und die Vollendung des Werkes hervorhebt. Anhand ausgewählter Serien von Überarbeitungen zeigt sich die Kontinuität, mit der Rainer seine Werke immer weiter verändert und das Leben gestaltend reflektiert.

Zum Frühwerk Rainers, welches Gegenstand der hier vorliegenden Untersuchung ist, gibt es keine umfassende Publikation. Wichtige Aufsätze dazu entstanden in den 70er und 80er Jahren zu einzelnen Ausstellungen und wurden im Buch „Raineriana“ 1989 von Otmar Rychlik gesammelt herausgegeben. Hervorzuheben sind weiter die Texte zu den frühen Arbeiten von Werner Hofmann „Fragmentarisches über Rainer“ (1968) und „Jenseits des Schönheitlichen“ (1978), von Armin Zweite „Notizen zu Arnulf Rainers frühen Arbeiten“ (1977) sowie von Dieter Honisch „Malerei, um die Malerei zu verlassen“ (1980). Besonders intensiv beschäftigte sich Otto Breicha in zahlreichen Essays mit dem Werk des Künstlers. „Trrr, ein Versuch“ (1969) und „Mit 20 und 30“ (1997) sind Aufsätze zu Rainers Frühwerk. Eine außergewöhnliche und amüsante Publikation ist „Malstunde“ – ein Gespräch zwischen Brigitte Schwaiger und Arnulf Rainer aus dem Jahr 1979. Zwei Kunstformen, Malerei und Schriftstellerei, und zwei Personen, Mann und Frau, treffen mit intellektueller Scharfsinnigkeit und großem Einfühlungsvermögen aufeinander. Das Buch zeigt viel von der Persönlichkeit des Künstlers. Rainers „Schlaraffenland“ müsste folgendermaßen aussehen: *„...ich möchte auch ein Sofa haben und vom Sofa aus malen, immer weitermalen, die Augen zumachen. Es muss ein Zwerg kommen, Bilder bringen und wegtragen, und ich male mit geschlossenen Augen immer weiter. Das Perpet...“*⁵

⁴ Leisch-Kiesl, 1996, S. 176-177.

⁵ Schwaiger 1984, S. 92.

1968 fand die erste große Einzelausstellung über das Werk Arnulf Rainers im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien unter Direktor Werner Hofmann statt. Dieter Honisch stellte 1981 als Leiter der Nationalgalerie Berlin eine umfassende Rückschau zusammen. Diese wurde von der Staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden, vom Kunstmuseum Bonn und vom Museum des 20. Jahrhunderts in Wien übernommen. 1989 fand eine umfassende Werkschau, kuratiert von Rudi Fuchs, im Guggenheim Museum New York statt. Das 1993 von Heiner Friedrich gegründete Arnulf Rainer Museum in New York bestand nur kurze Zeit. Die letzten großen Retrospektiven fanden 1997 in Krems und 2000 im Kunstforum in Wien anlässlich Rainers 70. Geburtstages statt. 2009 wurde das Arnulf Rainer Museum im Badener Frauenbad anlässlich seines 80. Geburtstages mit der Ausstellung „Aller Anfang ist schwer“ eröffnet. Gezeigt wurden Arbeiten aus den Anfängen bis ins Jahr 1960. Die jetzt aktuelle Ausstellung beschäftigt sich mit dem Motiv des Kreuzes in Rainers Werk.

Die wichtigsten Texte zu seinen Arbeiten schrieb Rainer selbst. *„Meine Kommentare sind keine wichtigen genuinen Äußerungen, sondern Trick- und Gebrauchstexte, um noch schlimmeren Interpretationen anderer zuvorzukommen.“*⁶ Seine Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person sammelte Otto Breicha 1980 in der Publikation „Hirndrang“. Im Moment arbeiten die Mitarbeiter des Archivs Rainer an einer neuen vollständigen und genau dokumentierten Publikation der Texte Arnulf Rainers. Erscheinungstermin ist Juni 2010, gleichzeitig mit der geplanten Retrospektive in der Pinakothek in München. Für die Edition „Menschenbilder“, herausgegeben vom Österreichischen Rundfunk, gab Rainer 2009 bereitwillig Auskunft. Es entstand ein über eine Stunde dauernder Monolog über sein Leben und sein Künstlertum. Ein Feature in Ö1⁷ beleuchtete kritisch seine Stellung im internationalen Kunstmarkt, und der Österreichische Rundfunk Fernsehen widmete ihm ein Porträt in der Sendereihe „Art-genossen“⁸.

⁶ Zitat Rainer, Breicha 1980, S. 4.

⁷ Radio Österreich 1 International (Ö1 International) ist ein weltweit über Kurzwelle empfangbarer österreichischer Radiosender. Gesendet am 5.12.2009, 9.30 Uhr.

⁸ Gesendet am 28.9.2009, 23.15 Uhr, ORF2.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich, wie gesagt, mit dem Frühwerk Arnulf Rainers, dem, wie ebenfalls erwähnt, auch die Eröffnungsausstellung im Rainer Museum in Baden gewidmet war. Die im ersten Jahrzehnt seines Schaffens stilistisch und thematisch extrem unterschiedlichen Arbeiten in dieser Zusammenstellung betrachten zu können, war sehr beeindruckend, denn sie zeigten die für seine Übermalungen fundamentalen Wurzeln im Surrealismus bis hin zu den Proportionsstudien. Trotz aller Extreme in seinen künstlerischen Ausdrucksformen lässt sich eine kontinuierliche und übergreifende Entwicklung in seinem Werk erkennen. Die Aufbruchsstimmung der 50er Jahre, seine Suche nach dem Ursprung der Kunst, gleichzeitige Strömungen in Amerika, seine Beziehungen zu Künstlerkollegen und Mentoren sowie seine tiefe Verwurzelung im historischen Umfeld Österreichs sind Thema dieser Arbeit. Ihr Ziel ist es, neue Sicht- und Interpretationsweisen der vor sechs Jahrzehnten von Arnulf Rainer entwickelten Übermalungen zu finden. Der Blick zurück zeigt globale Zusammenhänge und die Eigenständigkeit und innovative Kraft von Rainers Werk. Der zielgerichtete und authentische Zugang zu all den unterschiedlichen Ausdrucksformen und Techniken, die Rainer sich aneignet und neu verarbeitet, wird zu einem ständigen Prozess, einem Dialog mit eigenen und fremden Werken und bleibt doch immer ein Selbstgespräch. Aufgebaut ist die Arbeit nach Rainers wichtigsten Werkgruppen. Diese überschneiden sich oft zeitlich, da Rainer gerade in den Jahren von 1950 bis 1955 eine große Fülle an Material produziert hat, das ihn selbst immer wieder zu neuen Experimenten inspirierte.

2. DIE ANFÄNGE IM SURREALISMUS

„Der surrealistische Maler braucht nur wenig KUNST, weil sein Gegenstand nicht der Körper ist, sondern sein Geheimnis. Er kann sich damit begnügen, durch irgendein konventionelles Mittel uns an die Erscheinung der Dinge zu erinnern, aber nur, um sich dann völlig ihrer hintergründigen und überraschenden Seite zu widmen.“⁹

1934 stellten Max Ernst und André Breton die Frage „Was ist Surrealismus?“. Diese Frage blieb selbst für den innersten Kern der Surrealisten unbeantwortbar. Aber genau das ist surrealistisches Verhalten: Es darf keine endgültige, pragmatische Lösung geben. Die tradierten Denkgewohnheiten sollen aufgebrochen, jedoch nicht durch neue Diskurse ersetzt werden. Offenheit und Komplexität prägen das Wesen des Surrealismus, nicht Kontinuität und Bestätigung durch Diskurs. Es geht dem Surrealismus um die Abschaffung der Gewissheit, auf der die bürgerliche Gesellschaft ihre Moral und ihre Logik gründet.¹⁰

Für seine erste Ausstellung im Ausland, 1952 in der Galerie Franck in Frankfurt, schrieb Rainer einen seiner frühesten Texte zu den gezeigten surrealistischen und informellen Arbeiten: „AUSBLICK: Das Einzige gegen das Andere (1952): *„Indem man sich freimacht, erwacht es. Es wahrnehmen heißt, sich ihm anschließen, ohne „wozu“ und „damit“. Es wahrnehmen heißt, es als das Einzige zu erkennen, aus dem alles kommt, zu dem alles führt. Es wahrnehmen heißt, sich nicht mehr mit sich selbst schlagen oder den Anderen. Verbunden durch es mit allem, sich nicht verbinden, allein durch es, sich nicht trennen. Es wahrnehmen heißt, nicht mehr getrennt sein von seinem Urgrund. Seinen Ursprung erfahrend, kehrt man zu ihm zurück. Es ist der „Drang vom Leben zum Wesen“. Dieser Weg ist gerade. Man geht ihn nicht ohne Mühe, den Blick gerichtet zu jenem fernsten und geheimsten Leuchten. Nicht mehr gesehen von den andern, sieht man sich selbst nicht mehr. Gewinnend nur durch den*

⁹ Zitat Yves Bonnefoys, zitiert nach Muschik 1974, S. 54.

¹⁰ Spies 2003, S. 16.

Verlust, die Poesie gegen das Schweigen (das Unsichtbare gegen die Malerei), das Abenteuer gegen ein geheimes, weites Lächeln, hörend, was das Ohr nicht hört, nicht wissend, was sagbar, ernährt von jenem stillen, innern Feuer, dem eingewoben ist das ganze Sein.¹¹"

Dieser Text beinhaltet Rainers Suche nach Identität, wobei diese Identität nicht etwas Konstantes ist, sondern komplex, widersprüchlich sich permanent verändernd. Ganz im Sinne des Satzes von Arthur Rimbaud: „*Je est un autre*". Auch Max Ernst war der Meinung, dass der Begriff Identität eine Unmenge von Widersprüchen berge. Identitätsfindung und Identitätsauflösung befänden sich in einem ständigen Wechsel. Die Vieldeutigkeit in Ernsts Collagen zeigt Lösungen auf, bei denen alles erlaubt und nichts falsch ist.¹²

Zwischen 1947 und 1951 entstandenen surrealistische Zeichnungen, welche die erste abgeschlossene Werkphase in Rainers Oeuvre bilden. Die Aufhebung kausaler Verknüpfungen und der Griff nach verblüffenden und schockierenden Sprachbildern charakterisieren seine frühen surrealistischen Arbeiten. So führt auch die Zeichnung „Die Brillenfrau“ (Abb. 1) in eine dunkle und subjektive Welt des Künstlers. Mit einem rauchenden Brenneisen als Zeichen masochistischer Selbstzerstörung ist sie gefangen in einem Spinnennetz der Absurditäten. Alles ist verletzt auf diesem Blatt, zerlöchert, deformiert, zersprungen. Die Brillenfrau im mächtigen Halbporträt starrt durch den Betrachter hindurch, zugleich wirkt ihr Blick völlig nach innen gerichtet. Schmerz, Ohnmacht, Wut und Resignation über das Geschehene lassen ihn im Regungslosen verharren. Das Selbstporträt Rainers auf der Brust der Brillenfrau ist durch das Brenneisen geblendet.

Otto Breicha bezeichnete Rainers Frühwerk als „phantasmagorisch“.¹³ Sind es wirklich fantastische Trugbilder¹⁴ oder beschreiben gerade diese vor 1950

¹¹ Zitat Rainer, Breicha (Hg.) 1980, S. 34.

¹² Schmidt-Burkhardt 2004, S. 75.

¹³ Breicha (Hg.) 1980, S. 24.

Zu den jungen „Phantasmagorikern“ zählte er damals allen voran Ernst Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Hutter, Anton Lemden und Rudolf Hausner, alles Schüler der Meisterklasse von Albert Paris Gütersloh. Diese Malerei bezeichnete Johann Muschik in weiterer Folge als die Wiener Schule des phantastischen Realismus (Kapitel 2.1.dieser Arbeit).

¹⁴ Die Bezeichnung Trugbild kommt aus der platonischen Philosophie. Die Ideen und Urbilder beinhalten das Wesen. Die sinnlichen Dinge sind nur Abbilder dieser Ideen. Es gibt die guten, die eine hohe Ähnlichkeit aufweisen mit dem Urbild und die verwerflichen, die das Urbild bedrohen. Er nennt sie Schatten-, Schein- oder Trugbilder. Mazumdar 2002, S514, Anm.76.

entstandenen Porträts die Ahnung einer realen Entsprechung von Martyrien und Grausamkeiten in der nur wenig zurückliegenden Vergangenheit? Im Alter zwischen neun und 16 Jahren hat Rainer die Kriegszeit erlebt; wahrscheinlich mit einer besonderen Intensität und ohne Antwort auf viele seine Fragen bekommen zu haben. Foucault definierte das Scheinbild als: „...*das Abbild von etwas, das sich uns durch die Darstellung offenbart, aber auch gleichzeitig verbirgt.*“¹⁵ Rainer versucht uns seine reale Empfindung durch eine surreale Darstellung zu vermitteln. 1970 schrieb er: „...*meine ganze künstlerische Arbeit ist vom Surrealismus ausgegangen. Seine anarchischen und negativen Gestaltungsmomente haben mich besonders fasziniert... Ich war besessen vom Drang zu zerstören.*“¹⁶

Diese dunkle, mit Angst, Aggression und Gewalt verbundene Seite des Surrealismus, ist in den Zeichnungen (und es sind immer Zeichnungen!) bedrohlich spürbar. Der geblendete Rainer auf der Brust der Brillenfrau verweist auf das Schicksal von Ödipus und dessen gleichzeitige Rolle als Opfer und Täter. Die Frage des Humanismus nach Auschwitz drängt sich auf und somit auch die Möglichkeit, durch Kunst Grenzüberschreitungen aufzuzeigen. Hier zeigt sich eine Verbindung zu den Überlegungen von George Bataille (1897–1962), der in der surrealistischen Bewegung von André Breton eine wichtige Position einnahm. Sein Interesse galt besonders dem Ausgeschlossenen, dem Heterogenen, dem „verfemten Teil“ einer gesellschaftlichen Homogenität, also dem, der Vernichtung preisgegebenen. In Batailles Schrift „*Henker und Opfer*“ wird ein trügerischer Humanismus dekuviert: Was bisher noch unausgesprochen im Raum als Verbot stand, nämlich grausam seinen Mitmenschen gegenüber zu handeln, wird mit der Überschreitung einer moralischen und ethischen Grenze aufgehoben. Die Dimension dieser Grausamkeiten wächst und wächst, da Barrieren immer wieder neu definiert werden. „*Aber wir sind nicht nur die möglichen Opfer der Henker: Die Henker sind unseresgleichen.*“¹⁷ Jeder hat, wenn er den Mut nicht verliert, die

¹⁵ Mazumdar 2001, S. 139.

¹⁶ Zitat Rainer, Breicha 1997/2, S. 141.

¹⁷ Bataille 1947, S. 17.

Möglichkeit, diese Grenze zu überschreiten, andere zu erniedrigen und zu quälen. In „*Henker und Opfer*“ geht es um die Frage nach der menschlichen Wahrheit zwischen Moral und Verbrechen. Auschwitz als ein Mahnmal zur Menschlichkeit zeigt die Grenzen auf, die überschritten worden sind und jederzeit von jedem wieder überschritten werden können und so aus Henker und Opfer eins werden lassen. In der Kunst findet der Mensch einen Ort Grenzübertritte in der Fantasie auszuleben und das Unvorstellbare in Bildern oder Literatur aufzuzeigen.¹⁸

Theodor Adorno schrieb 1949: „...nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch...“ Paul Celan antwortete ihm und relativierte diesen Ausspruch 1962 in einem seiner Briefe: *„Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“*¹⁹

Mit seinen surrealistischen Zeichnungen gelang es Rainer die dunkle Seite des Menschen, die sich in ihrer ganzen Grausamkeit während des Krieges geöffnet hatte, sehr intensiv darzustellen. Sein Umgang mit Tod, Religion und dem Symbol des Kreuzes hat in diesen Arbeiten seine Wurzeln. Bataille und Adorno zeigen in ihren Überlegungen eine sehr ernste und nachdenkliche Stimmung auf. Ähnliches drückt Rainer in seinen assoziativen surrealistischen Zeichnungen aus, ohne die Texte der beiden Philosophen damals zu kennen. Die Nachkriegszeit war für Rainer mit Angst, Aggression und Grausamkeit verbunden, welche er in seinen surrealistisch figürlichen Zeichnungen ebenso wie in den Zentralisationen und auch in den späteren Übermalungen ausdrückte. Rainer selbst sagte erst kürzlich in einem Interview, dass diese Zeit eine sehr „ernste“ gewesen war, die ihn zu dieser von Pathos – im Sinne von Leiden(schaft) – einerseits und von fundamentalem Zweifel andererseits geprägten Ausdrucksform geführt hatte. Er hätte nie fröhliche und unbeschwerte Werke machen können.²⁰

¹⁸ <http://www.shoa.de/rezensionen/184-literaturrezensionen/889.html>, 03.03.2010.

¹⁹ Seng 2000 www.hagalil.com/archiv/2000/11/celan.htm 4.6.2008.

²⁰ Rainer im Gespräch mit Otto Brusatti im Radiokulturkaffee für den Klassiktreffpunkt am 29.10.2010. Die Sendung wurde am 29.10.2010 ab 10:05 direkt vom Radiosender Österreich1 ausgestrahlt.

Im Selbstporträt „Der sterbende Rainer – Fragment“ (Abb. 2) aus dem Jahre 1949 sinkt sein schräg in das Bild gestellter Oberkörper leblos in die Tiefen einer unbekannten Wasserwelt hinab. Ein Sog scheint den mit einem Totenhemd bekleideten Rainer hinunterzuziehen, einem unbekannten Grund entgegen. Es ist kein junger Toter – Rainer war damals erst zwanzig Jahre alt – den wir hier sehen. Die faltige, wulstige, eng an den Knochen gepresste Gesichtshaut wirkt wie von Würmern zerfressen, Mund und Augen liegen in schwarzen Höhlen, Zahnstifte irritieren im geöffneten Mund. Die vereinzelt langen Haare legen sich Tentakeln gleich um den Kopf herum und verstärken die Sogrichtung nach unten. Das Bild lässt sich als Ausdruck dessen verstehen, wie Breton das Wesen des Surrealismus in seinem Manifest beschrieb: *„Der Geist, der in den Surrealismus eintaucht, erlebt mit höchster Begeisterung den besten Teil seiner Kindheit wieder. Das gibt ihm etwas von der Gewissheit, die man hat, wenn man ertrinkt und in weniger als einer Minute alles Unüberwindbare seines Lebens an sich vorüberziehen lässt.“*²¹

Jutta Schütt brachte diese Szene des Unterganges mit Rainers desillusionierenden Erfahrungen an den Wiener Akademien im Jahr 1949 in Zusammenhang. Von der dort herrschenden konservativen Atmosphäre abgeschreckt, verließ er nach nur wenigen Tagen die Hochschule für Angewandte Kunst und die Akademie der bildenden Künste und verzichtete damit auf einen grundlegenden sozialen Schutz zugunsten seiner künstlerischen Freiheit, wie er in einem Interview 1982 erklärte.²² Der sozialen Schutz bedeutete eine Versicherung, einen warmen Raum, ein Stipendium, Mensaessen und Gruppenschutz durch die Kollegen beschreibt Rainer. Die aus dieser Ablehnung entstandene Konsequenzen für ihn als jungen Künstler waren doch sehr einschneidend.

Eine höchst außergewöhnliche Arbeit war schon 1948 entstanden und ist von Rainer handschriftlich betitelt mit *„Einschussloch von einem Revolver 7mm aus geringer Entfernung in der Bauchgegend“* (Abb. 3). Im Maß von 25 mal 39

²¹ Zitat Breton 1924, S. 548.

²²Ein Auszug des Interviews ist abgedruckt in: Schütt 1994, S. 26., beachte auch Fußnote 23 1981 wurde Rainer selbst Akademieprofessor und erinnerte sich in einem Interview an die *„.....indirekte nazihafte Tradition dort, die ihm keinen geistigen Schutz geboten hätte“*. Ebenda S. 26.

Zentimetern zeichnete Rainer auf die linke Seite des Blattes diese frische Wunde. Ohne Darstellung eines Körpers ist diese Wunde jedoch ohne Zweifel eine Wunde im Fleisch und nicht etwa ein Einschuss in einer Wand. Das Blut quillt heraus und der Hof um den Einschuss tritt wulstartig hervor. Rechts steht der schwer lesbare Bildtitel. Rainer zeigt uns die entstehende bzw. entstandene Wunde – ist der Betrachter gleichsam ein ungläubiger Thomas ?

Diese Darstellung ist nicht nur christlich konnotiert, sondern lässt sich auch, wie Schütt feststellte, als eine Illustration zu Bretons zweitem Manifest lesen, wo er die einfachste surrealistische Handlung als Schuss in die Menge, um auf Verdummung und Erniedrigung hinzuweisen, erklärte. Wer dieses Bedürfnis nicht hat. *„...gehört eindeutig selbst in diese Menge und hat den Wanst ständig in Schusshöhe.“*²³

Diese Zeichnung komprimiert auf eindrucksvolle Weise die Verlorenheit und Verletzlichkeit des Menschen und ist damit auch als Reaktion auf den Krieg zu sehen. Die hier von Rainer verwendete Technik stellte mit einer malerischen, plastischen und sehr reduzierten Darstellungsweise eine Ausnahme gegenüber den sonst eher flächigen, grafischen und überfüllten Zeichnungen dar. Das Thema von Gewalt, Deformation und Tod ist jedoch eines, das sich in Rainers Werk immer mehr manifestieren sollte, vor allem in Verbindung mit Mystik und christlicher Religion.

2.1. Abgrenzung zur Wiener Schule des Phantastischen Realismus

Zu der aus der Meisterklasse von Albert Paris Gütersloh an der Wiener Akademie der bildenden Künste entstandenen Schule des Wiener Phantastischen Realismus gehörten im innersten Kreis Künstler wie Erich (Arik) Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lemden. Im Gegensatz zum strengen und auf formalistischen Methoden bezogenen Unterricht bei Professor Robin Christian Anderson, förderte Gütersloh die Eigenständigkeit und Innovationsbereitschaft und Phantasie der Studenten. Er schuf damit eine Alternative zur autoritären Vermittlung der expressiven

²³ Zitiert nach: Schütt 1994, S. 25.

Tradition durch Anderson. Gütersloh war kein gelernter Maler, sondern Schauspieler und Dichter. Seine prachtvolle, dichte und prägnante Sprache charakterisierte auch seine Malerei. Ab 1945 unterrichtete er seine Meisterklasse und als Präsident des 1947 gegründeten Art Club Wien (siehe Kapitel 2.3) konnte er seinen Studenten auch wichtige Ausstellungsmöglichkeiten bieten.²⁴ Der Stil der Phantastischen Realisten zeichnete sich durch die Kombination von altmeisterlicher Maltechnik mit magischen Bildthemen voll von religiösen oder kunsthistorischen Inhalten aus. Dieses im vorigen Kapitel besprochene Moment der Gewalt, Aggression und Angst in Rainers surrealen Arbeiten war bei Künstlerkollegen des Wiener Phantastischen Realismus weitgehend nicht vorhanden. Der Kunstkritiker Johann Muschik war der Namensfinder dieser Stilrichtung. Er definierte deren Vorgehen als „*Wirklichkeitsdarstellung mit phantastischen Mitteln*“, jedoch ohne das mit Absicht Unlogische, das Absurde, das sprunghaft Widersinnige und die Verruchtheit der Surrealisten. Mit „*naturalistischen Surrealisten*“, wie z.B. Salvatore Dali, René Magritte oder Paul Delveau, hatten und haben sie die Genauigkeit und Akribie der Malerei gemeinsam.²⁵

Rainer hingegen malte keine „Lockbilder in altmeisterlicher Technik“, um den außergewöhnlichen Inhalt angepasst zu verpacken, wie Breicha es ausdrückte. „*Er (Rainer) ging an die Grenze bei Inhalt und Form und bei diesen Grenzwanderungen nahm er immer wieder bedeutende Fundstücke mit.*“²⁶

Die malerischen Mittel der einzelnen Künstler des Phantastischen Realismus waren und sind genauso wie beim Surrealismus sehr unterschiedlich. Was sie verband, war die dahinter befindliche Intention. So wie die Surrealisten – vereinfacht ausgedrückt – vereint waren durch das Thema des Unbewussten, Abstrusen und Irrationalen, strebten die Maler des Phantastischen Realismus

²⁴ 1947 fand die erste Ausstellung des Art Club's in der Neuen Galerie, 1010 Wien, Grünangergasse 1, statt. Weitere Ausstellungsräume waren u.a. die Wiener Kunsthalle, 1060 Wien, Zedlitzgasse 1 und die Wiener Secession. Vgl.dazu die Chronologie in: Kunsthalle Krems (Hg.) 2003, S. 142 – 147.

Die erste große Museumsausstellung der Gruppe der Wiener Phantastischen Realisten fand 1959 in der Österreichischen Galerie im Belvedere statt. Die neuesten Publikationen zur Geschichte des Wiener Phantastischen Realismus finden sich in: Husslein-Arco (Hg.) 2008.

²⁵ Muschik 1974, S. 60.

²⁶ Breicha 1969, o.S.

danach, beides zu erfassen: das Unbewusste und das Bewusste, das Sinnliche und das unmittelbar Verifizierbare, Nacht und Tag; Malerei als ein Prozess der Bewusstwerdung und Klärung. Sie ist fantastisch aber logisch aufklärbar.²⁷ Die Künstler des Wiener Phantastischen Realismus zeigten keine neue Ordnung der Dinge auf, sondern schufen mit fantastischen Mitteln subjektive Ordnungen. Wieland Schmied bezeichnete die Wiener Schule als eine „Spätform des internationalen Surrealismus“, in welchem fantastische Vision und realistische Dingbeschreibung eine logische und unauflösliche Einheit eingingen. Das Reale sei voll von Geheimnis und das Fantastische, nüchtern und exakt dargestellt, als wäre es real.²⁸ Die Phantastischen Realisten stehen damit in der weit zurückliegende Tradition der fantastischen Malerei. Muschik sah die Wurzeln in den Werken der Meister der Donauschule wie Albrecht Altdorfer und Wolf Huber bis hin zu Anton Romako, Alfred Kubin und Oskar Kokoschka.²⁹

2.2. Rainer und Fuchs

1949 lernte Arnulf Rainer den um ein Jahr jüngeren Güterslohschüler Ernst Fuchs in Wien kennen. Gemeinsam mit der Kärntnerin Maria Lassnig bezog Rainer dessen altes Atelier in der Haasgasse 10 im zweiten Wiener Gemeindebezirk. Fuchs schrieb über Rainer *„...sein Schaffen interessiert mich. Es scheint mir aus jener Sphäre zu dringen, aus der auch meine 1946 entstandenen Städtezeichnungen stammen... Verwandtes spricht mit, wenn wir miteinander reden: Die Kunst muß das Leben verwandeln. Sie hat sich jeder ästhetischen Beurteilung und Funktion zu entziehen.“*³⁰

Die unterschiedliche Auffassung und Ausdrucksweise der beiden Künstler zeigt sich beim Vergleich der Arbeit *„Freunde und Bekannte“* von Rainer (Abb. 4) mit der Zeichnung *„Die Stadt II“* (Abb. 5) von Ernst Fuchs. Hier fällt zunächst das große zeichnerische Talent beider auf. Die Unterschiede liegen im Formalen. Fuchs ist in seiner Ausführung präzise, hart konturiert und lässt keinen

²⁷ Muschik 1974, S. 58.

²⁸ Schmied 1965, S. 12.

²⁹ Muschik 1974, S. 57.

³⁰ Breicha (Hg.) 1980, S. 19.

Spielraum für eine Veränderung. Das 1947 entstandene Blatt zeigt eine komplett ausgefüllte, strukturierte und in sich abgeschlossene Zeichnung. Rainers Strich hingegen ist viel weicher. Das Dargestellte wächst quasi aus dem Blatt heraus und kommt auf den Betrachter zu. Es ist vom Aufbau her offen und unabschließbar. Rainer ist durch seine Unbestimmtheit dem Surrealismus viel näher und regt dadurch das Unbewusstsein des Betrachters an.

Für Otto Breicha waren die surrealistischen Arbeiten Rainers wesentlich radikaler, robuster und deftiger im Vergleich zu den immer sehr „kultivierten“ Provokationen Ernst Fuchs'. Rainer zeichnete stark empfundene Innenwelten und keinen gegenständlich inszenierten Surrealismus.³¹ Rainers Zeichnungen entstanden parallel zu den frühen Arbeiten der Wiener Phantastischen Realisten, aber sie sind weniger bildhaft und weniger realistisch und deshalb nicht in diese Stilrichtung einzuordnen.

Rainers Zeichnungen veränderten sich ab 1950. Waren die Darstellungen in den Arbeiten vor 1950 noch gegenständlich durchaus zuordenbar, sind figürliche Entsprechungen nun fast nicht mehr zu erkennen. Rainer füllte seine Blätter immer dichter mit Bleistiftstrichen. *„Voller Wahnwillen wünsche ich mir, dass Irrwelten, Fremdwesen und Neomorphismen meine Bildfläche überschwemmen.“*³² Die Tiefseeblicke in Rainers Unterwasserwelten sind Konglomerate von Empfindungen und für den Betrachter nur mühsam nachvollziehbar. In „Wachstum und Fülle“ (Abb. 6) überwuchern sich Zellstrukturen, zoomorphe und amorphe Gebilde sowie technisch anmutende Gerätschaften. Alles ist in sich verschlungen, miteinander verbunden, ohne jede erkennbare Funktion; eine Welt wie unter dem Mikroskop, lebendig, wuchernd, drängend und sich verändernd. Der Betrachter muss sich auf seine eigenen Assoziationen verlassen, wobei diese einer ständigen Verwandlung ausgesetzt sind. Jede mögliche Bildordnung kann durch eine neue, genauso gültige Ordnung ersetzt werden. Ganz im Sinne von Breton, der die Möglichkeit des Geistes sich zu irren, als eine Zufälligkeit richtig zu denken ansah.³³ Woraus wächst diese Fülle? Der Fantasie des Betrachters und des Künstlers sind keine

³¹ Breicha 1997, S. 15.

³² Zitat Rainer 1968, S. 64.

³³ Breton 1924, S. 543.

Grenzen gesetzt. Noch gibt es ein Zentrum – ein Oben und Unten ist mit Mühe erkennbar.

Auch die Titel dieser Arbeiten evozieren bereits eine Fülle von Assoziationen. „Submarine Landschaft“, „Das Geheimnis der Welt“, „Das Wasser eine nackte Schachtel“, „Anfüllung der Welt“, „Gründe des Meeres“, „My world with twenty“ sind nur einige Beispiele. In Rainers gesamtem Oeuvre gibt es nur wenige Arbeiten ohne Titel. Meist sind es Assoziationen, die ihm bei der Arbeit einfallen, oft wechselt er sie im Nachhinein, für den Betrachter sind sie wichtig, da sie ihn auf die Spur bringen, ihn aktivieren und sensibilisieren für das Dargestellte. Für Rainer sind diese Titel weder Ironie noch Witz, wie er in einem Interview sagte: *„In Wirklichkeit ist das ein Versuch zu definieren ... Es ist möglich, dass ich introspektiv arbeite, aber nachher stellt sich für mich heraus, dass die Welt so ist, wie sie auf dem Bild ist.“*³⁴ In seinem Bild „Wachstum und Fülle“ (Abb. 6) fließt noch mehr Text ein. In der Mitte des Blattes steht das Motto „Alle Tore auf“ und daneben folgende sehr poetische Zeilen:

*Ich liebe die Haare deren Wunden noch
rot sind. Ich liebe die nackte Macht
in den Knochengärten der Poesie
deren Idiotie mich überrascht.*

Text und Bild werden zu einer Einheit, und obwohl die Darstellung formal nichts mit den Worten zu tun hat, ergänzen sich diese und man taucht als Betrachter in eine komplexe surreale Welt ein.

2.3. Der Wiener Art Club

Eine Plattform für die ersten Ausstellungsaktivitäten in Österreich nach dem Krieg stellte der 1947 als Sektion des Internationalen Art Club Rom³⁵ gegründete Verein Art Club Österreich dar. Unter der Schirmherrschaft des

³⁴ Zitat Rainer in: Wahn....Kunst. Gespräch mit Arnulf Rainer, Sonderdruck aus Neues Forum XV/173, Mai 1968, Archiv Arnulf Rainer.

³⁵ Der Art Club wurde in Rom von Gustav Kurt Beck gegründet und hatte Sektionen in Italien, Belgien, Brasilien, Ägypten, Frankreich, Israel, Südafrika, Holland, Türkei, Uruguay und Österreich. Eine Chronologie des Art Club befindet sich in: Kunsthalle Krems (Hg.) 2003, S. 142-147.

Akademieprofessors Albert Paris Gütersloh versammelten sich dort fast alle jungen in Wien lebende Künstler/innen der Nachkriegszeit im Kampf um die Autonomie der modernen Kunst. Ab ca. 1950 bildeten sich zwei unterschiedliche Positionen heraus: Die zum Surrealismus und die zur Abstraktion tendierenden Gruppen. Tobias Natter bezeichnete den Art Club als ein „Sammelbecken aller Modernen“³⁶, also einen Verein der das Nebeneinander selbst sehr verschiedener Strömungen zuließ. Für Wieland Schmidt hingegen gab es ein ideelles gemeinsames Zentrum in der Idee von Bretons „écriture automatique“, die zum Ziel hatte die im Unbewussten des Menschen schlummernde Bildwelt ans Tageslicht zu befördern.³⁷ Die abstrakten Positionen, dazu gehörten u.a. Maria Lassnig, Wolfgang Hollega und Josef Mikl, wollten die Ausschaltung der rationalen Kontrolle beim Schaffungsprozess und die Anhänger des Surrealismus, allen voran die Wiener Phantasten, schufen irrationale Welten durch subjektive Ordnungen. Der Art Club übernahm die Funktion der Vermittlung von internationalen und nationalen Ausstellungen, er bot einen Raum für Diskussionen um künstlerische Positionen und versorgte die Mitglieder mit internationalen Informationen vor allem zum Surrealismus. Bis 1954 erfüllte der Art Club diese wichtigen Aufgaben für die Nachkriegsmoderne in Österreich. Die Auflösung des Vereines erfolgte 1960.

Die Zeitschrift PLAN fungierte als inoffizielles Organ des Wiener Art Club. Schon im Januar 1938 erschien das von Otto Basil publizierte erste Heft. Die dritte Ausgabe vom März 1938 konnte kriegsbedingt nicht mehr ausgeliefert werden. Gleich nach Kriegsende im Oktober 1945 erschien die Zeitschrift erstmals wieder und folglich regelmäßig bis Januar 1948 – insgesamt 18 Ausgaben. PLAN verstand sich als Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kultur und publizierte Reproduktionen von Arbeiten internationaler Meister der Moderne wie Jean Arp, Georges Braque, Salvatore Dali, Max Ernst, Paul Klee, Juan Miró und Pablo Picasso und bot auch eine Plattform zur Veröffentlichung von Werken österreichischer Maler und Literaten.³⁸ Die offenen Redaktionssitzungen dienten der Diskussion und der Vermittlung von Ideen und Kunstrichtungen, die in den

³⁶ Zitiert nach: Hochleitner 2003, S. 135.

³⁷ Vergleiche dazu: Hochleitner 2003, S. 136.

³⁸ Habarta 2003, S. 43-44.

Jahren davor verboten waren. Vor allem in der Deutung von Edgar Jené, dem künstlerischen Leiter von PLAN bis April 1946, erzeugten die verbreiteten surrealistischen Ideen beträchtliches Provokationspotential.³⁹ Die Zeitschrift war auch die erste, die mit der Veröffentlichung der Gedichte von Paul Celan viel Aufsehen erregte.⁴⁰ PLAN verstand sich in erster Linie als Medium zur Förderung der Avantgarde und wollte jene Formen der Literatur und Kunst hervorheben, die dazu beitragen könnten, eine eigenständige kulturelle Identität nach den Wirren des Krieges wieder herzustellen. Durch den Schwerpunkt Surrealismus war die Auslandsorientierung eingeschränkt auf Frankreich und in kleinerem Ausmaß beschäftigte sich PLAN auch mit den Positionen in Deutschland, USA, der ehemaligen Sowjetunion und Tschechoslowakei. Primärtexte vor allem aus Frankreich unterstützten diese Ausrichtung. Allerdings war zu diesem Zeitpunkt die surrealistische Strömung in Frankreich bereits vorbei.⁴¹

Die SURREALISTISCHEN PUBLIKATIONEN wurden 1950 von Edgar Jené und Max Hölzer herausgegeben. Mit Texten von André Breton, Henri Pastoureau und anderen, übersetzt von Hölzer, dienten sie vor allem als Quellenmaterial für den Nachkriegssurrealismus in Österreich. Sie hatten das Ziel, in freier Folge Texte und Bilder der Surrealisten aus allen Ländern zu veröffentlichen. Es wurden aber nur zwei Ausgaben gedruckt. Vor allem die Aufsätze von Breton, unter anderem mit Auszügen aus seinem ersten und zweiten Manifest zum Surrealismus, machten fast ein Drittel der Publikation aus.⁴²

Rainer wurde nie in den Wiener Art Club aufgenommen. Die offizielle Entscheidung wurde ihm 1952 folgendermaßen mitgeteilt: *„Bestimmend hierfür war der Gesichtspunkt, dass Du Deinen Weg im gegenwärtigen Zeitpunkt des extremen Experimentierens wohl am besten alleine gehen musst und dass Dich der Club nur belasten würde.“*⁴³ Auf der Mitgliederliste aus 1952 findet sich ein

³⁹ Zitiert nach: <http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Plan/Plan.htm>, 18.1.2010

⁴⁰ Heft 6, 1948, zu Paul Celans Aktivität für den PLAN vergleiche: Gosens 2001, S. 53-62.

⁴¹ Michaeler 2004, S. 26-46.

⁴² Vergleiche dazu: Jene/Hölzer 1950 und Harbata 2003, S. 44.

⁴³ Zitiert nach: Schütt 1994, S. 23.

Zettelvermerk von Alfred Schmeller, dem damaligen Vizepräsidenten des Art Clubs: „Rainer Trrr abgelehnt“.⁴⁴

2.4. Die „Hundsgruppe“

1951 gründeten Arnulf Rainer, Ernst Fuchs und Maria Lassnig gemeinsam mit anderen die „Hundsgruppe“, um sich vom etablierten Kunstbetrieb und auch vom Wiener Art Club abzusetzen. Der Name ist inspiriert vom altrömischen Mosaik „Cave Canem“ im Haus des tragischen Dichters in Pompeji.⁴⁵ In der ersten und einzigen Ausstellung der „Hundsgruppe“ 1951 zeigte Rainer seine surrealistischen, teilweise sehr großformatigen Papierarbeiten (Abb. 6), meist signiert mit „TRRR“, das Geräusch eines knurrenden Hundes nachahmend. Zur Ausstellung erschien eine Grafikmappe unter dem Titel „Cave Canem“ mit 17 Arbeiten der Mitglieder.⁴⁶ Eingegangen in die Biografie Rainers ist diese Ausstellung aber aus ganz anderen Gründen. Die legendäre Publikumsbeschimpfung des sonst eher ruhigen und zurückhaltenden Rainer, ausgelöst durch die angepasste und programmatische Eröffnungsrede von Ernst Fuchs, beschrieb Wolfgang Kudrnofsky folgendermaßen:

.... Plötzlich schoss über jener Wand, die in der Ecke des Raumes stand, ein Kopf hervor, es sah aus wie in einem Kasperltheater, wenn das böse Krokodil vom Nil aus der Versenkung auftaucht, mit offenem Rachen und der Absicht, alles zu verspeisen, was an lebendigem Fleisch sich bietet. Das Krokodil war Arnulf. In seinen Händen hielt er einen Hammer und eine Säge Mit diesen Geräten fuchtelte er nun vor den Augen eines ratlosen Publikums herum. Sein Gesicht war rot vor Erregung und Lampenfieber. Dann machte er den Mund auf und schrie laut: „Und das will ich noch hinzufügen. Wir scheißen auf euch! Ihr seid alle Arschlöcher! Ihr mit eurer verrotteten Kulturauffassung! Ich spucke auf

⁴⁴ Diese Mitgliederliste ist abgebildet in: Kunsthalle Krems (Hg.), S. 140-141.

⁴⁵ Zur „Hundsgruppe“ siehe Habarta 2003, S. 60-71, und Fleck 1982, Anm. 24, S. 550.

⁴⁶ Folgende Künstler haben sich an der Ausstellung und der Grafikmappe beteiligt: Ernst Fuchs (3), Daniela Rustin (Marie Luise Löblich) (3), Wolfgang Kudrnofsky (2), P.W. Candarin (Peppino Wiaternik) (1), Arnulf Rainer (3), Arik Brauer (2), Maria Lassnig (1), Anton Krejcar (2). Die gesamte Mappe ist abgebildet in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien 2008, S. 122-127.

euch.' Er ließ eine Kanonade von Verbalinjuriën auf die Gesellschaft von perplexen alten Hofräten und mehr oder minder aufgeschlossenen Kunstkritikern los..."⁴⁷

Die Zeitungen berichteten über die Ausstellung weit weniger dramatisch. Johann Muschik schrieb in „Der Abend“ am 28.3.1951: „... *diese Pseudorevolte, dieser bengalische Zauber mit dem naiven Augenaufschlag – wem soll das in unseren ernsten Zeiten nützen? Eine Hundsguppe mit zahnlosen Mäulern, kein Packan unter ihnen, den Dingen ernsthaft an den Leib zu rücken...*“. In der „Weltpresse“ vom 23.3.1951 stand nach der Überschrift „Manierter Surrealismus“: „...*abgesehen von der Eröffnungsansprache, die jenen Ernst, der das Um und Auf aller Kunst ist, schmerzlich vermissen ließ, kann man nur bedauern, dass die Künstler der ‚Hundsguppe‘ in ihrer noch so vielversprechenden Zeit steckengeblieben sind. Sie scheinen den Ablauf der Zeit bewusst zu ignorieren und wollen es nicht wahrhaben, dass Max Ernst bereits der Geschichte angehört...*“. Aus diesen Zeitungsberichten ist zu erkennen, dass die surrealistisch-phantastischen Darstellungen nicht als innovative und große Neuerung gesehen wurden, wie auch „Der neue Vorwärts“ am 1.4.1951 berichtete, „...*latschen sie in ihren Bildern im Allgemeinen auf ausgetretenen Wegen, weil sie es eben noch nicht besser können...*“. Einzig die Arbeiten von Ernst Fuchs wurden in den Kritiken ausnahmslos positiv für ihre große handwerkliche Meisterschaft und Subtilität des Ausdrucks hervorgehoben. So etwa in „Der neue Kurier“ vom 1.4.1951.⁴⁸

Mathias Böckl stellte diese Aktion an den Beginn einer folgenreichen Mythologisierung im wechselvollen Zusammenspiel zwischen Arnulf Rainer und seinem Publikum. Es habe sich gerade hier das besondere Talent Rainers gezeigt, durch Provokationen Aufmerksamkeit zu erlangen. Die Beschimpfung ist für Böckl keine Art Proto-Aktionismus, sondern vermutlich die lautmalerische Übertragung des Titels einer der 19 Arbeiten von Rainer in dieser Ausstellung: „Ha-ch (ich bespucke euch)“. Auch die Erinnerung Rainers an den Verlauf der Aktion war weit weniger dramatisch. Er wollte nur eine Distanz zwischen sich

⁴⁷ Kudrnofsky 1969, o. S.

⁴⁸ Alle zitierten Pressemeldungen befinden sich im Atelier Rainer.

und dem Publikum schaffen.⁴⁹ Alfred Scheller bezeichnete diese Beschimpfung – „Ich spucke auf euch.“ – als eine Befleckung des Publikums und damit als den Beginn des Action Painting und der tachistischen Malerei in Österreich.⁵⁰ Jedenfalls habe diese Aktion gezeigt, dass Rainer sich nicht den Bemühungen der Phantasten anschließen wollte, den gängigen Kunstgeschmack zu treffen. Sein Drang zu zerstören und damit Neues, Unbekanntes zu entdecken, wurde so stark, dass er sich zu diesem Wutanfall hinreißen ließ. Schon Bataille beschrieb diese Wut über Unverständnis als starken Schaffenstrieb: *„Die intellektuelle Verzweiflung mündet weder in Weichlichkeit noch in dem Traum, sondern in die Gewalt.(...) Es geht lediglich darum, zu erkennen, wie man seine Wut in die Tat umsetzen kann: ob man sich wie Verrückte, um Gefängnisse bloß im Kreis drehen oder ob man sie niederreißen will.“*⁵¹

Rainer wollte aus der bestehenden und einengenden Kunstauffassung ausbrechen und suchte hierfür nach geeigneten Mitteln. Wie auch immer man diese „Beschimpfung“ Rainers interpretieren will, bleibt doch die Tatsache, dass er sich unter großer Anstrengung hervorgetan und provoziert hat, um bestehende Strukturen zu zerstören und neue zu schaffen, ganz nach seiner ein Jahr später 1952 formulierten Prämisse „Malerei um die Malerei zu verlassen“.

2.5. Rainer und Lassnig

Das Jahr 1951 war bei Arnulf Rainer ein Jahr großer stilistischer Veränderungen – er bewegte sich immer weiter weg vom Gegenständlichen Surrealismus hin zum Automatismus und zur Abstraktion und erkannte, dass nur Extremes ihn weiterbringen konnte: das Ausloten von Grenzen, deren Überschreitung und die Eroberung von neuem Terrain. Hier unterschieden die Arbeiten von Lassnig und Rainer von der übrigen Fantasielkunst und somit auch von den Kollegen der „Hundsgruppe“. Rainer hatte Lassnig 1948 in Klagenfurt gemeinsam mit den Schriftstellern Michael Guttenbrunner und Max Hölzer kennengelernt. Bis 1952

⁴⁹ Böckl 2000, S. 38–40.

⁵⁰ Breicha 1997/2, S. 17.

⁵¹ Zitat Bataille in: Bataille 1929, S. 589.

waren Rainer und Lassnig künstlerisch und privat eng verbunden. Lassnig arbeitete mit an der Mappe „Cave Canem“ und stellte in der einzigen Ausstellung der „Hundsgruppe“ im März 1951 ihre surrealen Naturformen aus.⁵² „Die komplizierten Knochenlandschaften“⁵³, wie Breicha Lassnigs Arbeiten charakterisierte, der Bleistiftzeichnungen „Morphologie der Hölle“ (Abb. 7) und „Die Exkreme des Kolibri“ (Abb. 8) unterscheiden sich von Rainers Automatismus in „Wasserwelt II“ (Abb. 9) durch eine plastische körperliche Ausdrucksweise, welche für Lassnigs gesamtes Oeuvre bestimmend bleibt. Diese Körperlichkeit entsteht hier durch den starken Kontrast zwischen der weißen Fläche des Blattes und dem Schwarz des Grafitstiftes. Der Rhythmus, bedingt durch den Wechsel von Linie und Fläche, bewirkt ein Zusammenschwingen der Formen. Der Bildraum erschließt sich dem Auge bei genauer Betrachtung: Er ist ein zu lesender. Ganz anders bei Rainer. Hier gibt es zwar auch noch weiße Stellen, aber es ist kein Rhythmus spürbar. Alles wuchert und bewegt sich, ist aber nicht aufeinander abgestimmt. Überfüllung und Kleinteiligkeit waren das Thema dieser Arbeiten. Rainer zeichnete zunehmend dichter, kompakter und gedrängter, wie es die Zeichnung „Mikro“ (Abb. 10) verdeutlicht, es erfolgte inhaltlich eine Depersonalisation und eine Destruktion. Maria Lassnig beschrieb es so: *„Er zeichnete tagelang im deformierten Untermietzimmer, ohne aus dem Bett aufzustehen, dabei atonale Töne von sich gebend, während die Zeichnungen immer schwärzer und schwärzer wurden.“*⁵⁴ Gegen Ende seiner surrealistischen Phase entstanden Zeichnungen auf Pauseleinen, sogenannte Mikrostrukturen (Abb. 11). Zerkleinerung und permanente Überarbeitung durch mehrfache dichte Strichlagen, ineinander verwoben, füllten das gesamte Blatt ohne ein Zentrum aus und bildeten damit den Endpunkt. Otmar Rychlik bezeichnete diesen *Horror Vacui* als *„Selbstgefäßiges Gestaltungsprinzip“*, wobei in letzter Konsequenz nichts mehr übrig blieb als ein tiefschwarzes Blatt.⁵⁵

⁵² Breicha 1997/2, S. 5–8.

⁵³ Breicha 1997/2, S. 28.

⁵⁴ Lassnig 1997, S. 66.

⁵⁵ Rychlik 1991, S. 84.

3. AUFLÖSUNG DER FORM – INFORMEL

Ausgestattet mit einer Präsentationsmappe mit Lichtpausen eigener Arbeiten reisten Lassnig und Rainer im Sommer 1951 nach Paris, um Breton und die Surrealisten kennenzulernen. Rainers Mappe „Perspektiven der Vernichtung“⁵⁶ (Abb. 12) enthielt neben surrealistischen Zeichnungen, kleinteiligen und engmaschigen Mikrostrukturen bis hin zu der Arbeit „Mikro – Vernichtung“ einer annähernd schwarzen Fläche, auch Fotos von Materialbildern. Gemeinsam mit dem Fotografen Wolfgang Kudrnofsky gestaltete er diese aus Farbpasten, Teer, Gras und Holzwolle und vernichtete sie nach dem Abfotografieren, gemäß dem Titel der Mappe. Alle diese Arbeiten zeigten extreme Möglichkeiten der Destruktion und Negation.⁵⁷ Enttäuscht vom bürgerlichen Leben, welches Breton in Paris führte, und dessen gesetzter und ausgeglichener Art, erinnerte sich Rainer in seinem Gespräch mit Brigitte Schwaiger: *„...aber der Surrealismus hat nicht mehr gekocht. Das hat man schon gemerkt. Die Kaffeehaussitzungen hatten ein bestimmtes Ritual, wie ein Vereinstreffen. Das ist ja sehr schön, hab ich mir gedacht, aber ich sehe die Religion anders! Nach Paris, beziehungsweise Breton, hab ich den Surrealismus für mich eigentlich überwunden gehabt. Deshalb war die Begegnung für mich so wichtig.“*⁵⁸

Was Lassnig und Rainer in Paris wirklich beeindruckte, war eine von Michel Tapié zusammengestellte Ausstellung in der Galerie Nina Dausset. Unter dem Titel „Véhérences Confrontées“ gab es dort neue Arbeiten von amerikanischen, französischen und italienischen Künstlern zu sehen. Als Gegenbewegung zur formalen Abstraktion zeigten dort Hans Hartung, Willem de Kooning, George Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle und Wols (Wolfgang Schulze) „Lyrische Abstraktion“ und „Expressiven Subjektivismus“, wie Tapié es bezeichnete.⁵⁹ Als Fürsprecher einer Informellen Abstraktion schrieb Tapié 1952 über die Form: *„...Die Maler, denen eine Technik, die sich in immer neuen*

⁵⁶ Die Auflage wurde mit 180 Exemplaren festgelegt. Es wurden jedoch nur wenige hergestellt. Später erfolgte eine weitere, begrenzte Auflage mit einer Zählung von 180 rückwärts. Zweite 1977, S. 40, Fußnote 11.

⁵⁷ Schütt 1996, S. 29-30.

⁵⁸ Zitiert nach: Schwaiger 1984, S. 12-13.

⁵⁹ Breicha 1997/2, S. 6-7.

Erprobungen unendlich abwandeln lässt, offenbar die Freiheit dazu gibt, verzichten bewusst auf die Form, malen in einer Formlosigkeit, die dem gewohnten formalen Imperativ mit der gleichgültigsten Lässigkeit und der fruchtbarsten Anarchie begegnet. Die abendländische Tradition entdeckt endlich das Zeichen und explodiert in der Vehemenz einer transzendentalen Kalligraphie..."⁶⁰

Kurz nach der Rückkehr aus Paris hatte Rainer im September 1951 seine erste Einzelausstellung in der Galerie Kleinmayr in Klagenfurt. Gezeigt wurden Rainers surrealistische Arbeiten, aber auch Automatismus, Peinture amorphe, Blindmalerei und Expression élémentaires. In seiner ersten Selbstbeschreibung im Ankündigungsblatt zur Ausstellung, traf Rainer bereits den Kern seiner bisher erst knapp fünfjährigen Schaffensperiode: *„Den Zustand der Malerei wieder herzustellen, wie er im Zeitpunkt seiner Geburt war, kennzeichnet seine Entwicklung. Die totale Malerei ist eine elementare Manifestation.*"⁶¹ In der Volkszeitung Klagenfurt vom 26.9.1951 betitelte man Rainers Arbeiten als philosophische Grafik. Wurden die surrealistischen Zeichnungen als morbides von Verfall und Zerstörung umschattetes Denken abgetan, so bezeichnete man die seismografisch gekritzelten Linien der Blindzeichnungen und Zellkerne als sehr fragwürdige Kunstäußerungen.⁶² Immer mehr löste sich nun Rainers surrealistische Phase in kleinteiligen Mikrostrukturen (Abb. 11), Atomisationen (Abb. 17) und schließlich in einer komplett schwarzen Fläche auf.

Im November 1951 organisierten Lassnig und Rainer die Ausstellung „Junge unfigurative Malerei in Österreich“ im Kunsthaus Klagenfurt. In Anlehnung an die Pariser Galerie zeigten sie ebenfalls eine „Gegenüberstellung der Tendenzen“. „Geometrische und freie Abstraktion“ war vertreten durch Friedrich Aduatz, Hans Bischoffshausen und Wolfgang Hollega. Josef Mikls Röhrenbilder wurden als „imaginäre Konstruktion“ und Lassnigs Arbeiten als „metamorph“ im

⁶⁰ Tapié 1952, S. 752.

⁶¹ Ankündigungsblatt zur Ausstellung in der Galerie Kleinmayr, 22.9.–10.10.1951, Klagenfurt, Archiv Rainer. Der Text ist zwar nicht explizit der Autorenschaft Rainers zugeordnet, jedoch schließe ich mich der Vermutung von Matthias Böckl an, dass Rainer diesen Text damals selbst geschrieben hat. Vergl. dazu: Böckl 2000, S. 42.

⁶² Pressekritik zur Ausstellung aus dem Archiv Rainer.

Text zur Ausstellung eingereicht. Rainer beteiligte sich mit „atomarer Malerei, Blindmalerei und expression élémentaire“ im Bereich „Expressiver Subjektivismus“.⁶³ Allein die angeführten unterschiedlichen Bezeichnungen zeigten die große Vielfalt an individuellen Ausdrucksweisen, die sich durch internationale Strömungen eröffneten bzw. durch den Vergleich mit diesen Arbeiten bestätigten. Innerhalb weniger Monate erfolgte eine radikale Abkehr vom figurativen Surrealismus, wobei die Ideen des Surrealismus und hier vor allem die „écriture automatique“ bestimmend für die Ausdrucksweise blieben. Sowohl Lassnig als auch Rainer konzentrierten ihre Arbeiten auf ein Bild-Zentrum, trotzdem war die malerische Umsetzung eine völlig unterschiedliche. Lassnig kam über amorphe Rhythmen zu einer konzentrierten Verdichtung. Nur mehr das Wesentliche ist in Lassnigs Arbeit „Der aktive Ekel“ (Abb. 13) zu sehen. Das Unwichtige ist weggelassen, ausradiert oder weggestrichen. Was bestehen blieb, ist purer Ausdruck und pure Empfindung. Diese reduzierte Ausdrucksform zeigte sich auch bei ihren Ölbildern (Abb. 14). Die gleichsam in Pakete verpackten Konzentrate sind nach außen hin abgegrenzt und abgeschlossen, aber in sich wandelbar. Rainers Atomisationen (Abb. 17) hingegen und auch die späteren Zentralisationen (Abb. 15) – sie werden im Kapitel 3.3. gemeinsam mit den Blindzeichnungen ausführlich behandelt – sind nach außen offen und wachsen aus der Mitte heraus. Was bei Lassnig konzentrierte Farbe war, entstand bei Rainer aus konzentrierter Geste. Lassnig fasste zusammen und Rainer ließ entstehen.

Unter dem Pseudonym „Zuzlu“ zeigte Rainer in der Ausstellung in Klagenfurt Nadamalerei – leere an der Wand befestigte Bilderrahmen (Abb. 16). Schütt bezeichnete diese Grenzen für Ausschnitte einer weißen Wand als Formate, in denen sich die künftige Arbeit des Künstlers entfalten könnte. Durch die Abwesenheit der Malerei habe Rainer auf eine positive Perspektive im Gegensatz zur vernichteten Perspektive seiner Materialbilder und Überfüllungen hingewiesen.⁶⁴ Beides waren Bemühungen Rainers seinen Werkbegriff zu entwickeln. Mit diesen leeren Bilderrahmen zeigte er, was seine Malerei nicht ist

⁶³ Breicha 1997/2, S. 7–8.

⁶⁴ Schütt 1994, S. 30–31.

und schuf sich so einen Freiraum, um mit seiner Kunst beim Nullpunkt beginnen zu können. Es gab keine Malerei, auf die er zurückgreifen wollte, eine völlige Neuorientierung war sein Ziel.

3.1. Informel und abstrakter Expressionismus

Im Manifest „Keine Verteidigung“ anlässlich der Ausstellung „Unfigurative Malerei“ im November 1951 schrieb Lassnig: *„Das Interesse der Unfigurativen liegt außerhalb der ‚L’art pour l’art’-Kunst, denn in ihrer Evolution und in ihrer Existenz erfasst sie den Menschen selbst in seiner tiefsten Beziehung zur Realität, umfasst (wie Kandinsky sagt) ‚eine innere Notwendigkeit‘. Sie ist also zur inneren Realität geworden, dass wir von einem visionären Realismus sprechen können. Die unfigurative Kunst ist auch keine Abwesenheit, keine Abkehr von der Welt, vielmehr eine konzentrierte Ansammlung aller ihrer Möglichkeiten und Widersprüche... Die menschliche Forderung nach Reinheit führt eine Intensität des Ausdrucks herbei, der es vermag, mit den Mitteln selbst die Ästhetik der Mittel auszulöschen. Fort mit den ästhetischen Farbassoziationen!“*⁶⁵

Informel ist kein einheitlicher Stil, es ist eine künstlerische Haltung, wie Rolf Wedewer betonte. Eine Haltung, die aus einem neuen Gefühl von politischer Freiheit durch das Ende des Krieges und das Ende der faschistischen Systeme entstehen konnte. Es kam zu einer Selbstbehauptung des ICH im Bewusstsein der neuen Freiheit. Die klassischen Stil- und Kompositionsprinzipien wurden ebenso abgelehnt wie die gegenstandslose Abstraktion. Nicht die Kunst als Selbstzweck, also l’art pour l’art, war die Intention, sondern die Selbstausdrücklichkeit des ICH in der Geste und die Ausdrücklichkeit der Mittel in der Textur. Offene Form und Farbe wie bei Wols auf der einen Seite und Materialität der Mittel wie bei Antoni Tápies auf der anderen Seite. Prinzip des Informel ist die Formlosigkeit, die Uniform. Der Zustand der Formlosigkeit ist immer ein temporärer, in Ambivalenz zwischen Formaauflösung und

⁶⁵ Der gesamte Text ist abgedruckt in: Breicha 1997/2, S. 23.

Formwerdung. Der Bezug zum Surrealismus lag in der „écriture automatique“, in ihrem momenthaften Charakter und transitorischem Bewusstsein.⁶⁶

In den 30er und 40er Jahren emigrierten zahlreiche Künstler aus Angst vor dem politischen System von Europa nach Amerika. Die surrealistischen Ideen, die Faszination für das automatische Zeichnen und die damit verbundene Offenlegung des Unbewussten bestimmten auch die künstlerische Ausdrucksform in Amerika. In weiterer Folge erkannte man auf beiden Kontinenten die Unmöglichkeit, die Leitfunktion des Bewusstseins auszuschalten, und das Interesse verlagerte sich, wie Hal Foster es nannte, vom Automatischen zum Autografischen.⁶⁷ Es ging nicht mehr um eine allgemeine Automatisierung des Malprozesses unter Ausschaltung des Bewusstseins, sondern um die Fähigkeit des Einzelnen bewusst individuelle Formen entstehen zu lassen, um Emotionen und Gefühle darzustellen. Für Gottfried Boehm war Informel ein Ausdrucksmittel der eigenen inneren Welt, zusammengesetzt aus Körper, Geist und individueller Erfahrung. Mit den Arbeiten des Informel sowie mit jenen des abstrakten Expressionismus war die Idee eines Neuanfangs verknüpft und somit eine Zeitlosigkeit und Mythologie. Die Kraft des Unwillkürlichen und Unbewussten und folglich des Ungeformten zu aktivieren und durch Gestaltung zu kultivieren – darin lag die Erneuerung. In den informellen Bildern trat dem Betrachter das Unfassbare als ein sinnliches Ereignis unmittelbar gegenüber.⁶⁸ Ausschlaggebend für diese Entwicklung war bereits Wassily Kandinsky mit seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“⁶⁹. Der Künstler sollte, wie Kandinsky es nannte, das „WAS“ wiederfinden, nämlich den künstlerischen Inhalt, die Seele der Kunst, ohne welche ihr Körper (das „WIE“) nie ein volles, gesundes Leben führen könnte, ebenso wie der einzelne Mensch oder ein Volk.⁷⁰ *„Dieses WAS ist der Inhalt, welchen nur die Kunst in*

⁶⁶ Wedewer 2007, S. 9–23.

⁶⁷ Kaufmann 2008, S. 187.

Dieser bezieht sich auf Hal Foster, der den Übergang vom Automatischen zum Autografischen erörtert. Fußnote 6, S. 190.

⁶⁸ Boehm 2008/2, S. 38–43.

⁶⁹ 1911 erschien die erste deutsche Ausgabe in München und die erste englische Übersetzung 1914 in London. Erst 1946 gab es die erste Übersetzung in Amerika unter dem Titel „On the Spiritual in Art“ beim Museum of Non-Objective Painting/The S.R. Guggenheim Foundation, New York, Kandinsky 2006, S. 12.

⁷⁰ Kandinsky 2006, S. 38.

*sich fassen kann und welchen nur die Kunst zum klaren Ausdruck bringen kann, durch die nur ihr gehörenden Mittel.*⁷¹

3.2. Rainer und Pollock

Bei Arnulf Rainer vollzog sich die Abkehr vom figürlichen Surrealismus hin zu einer abstrakten informellen Ausdrucksweise ab 1951, mit großer Vehemenz. Die spontane Geste, als Darstellung einer inneren Realität, führte zu einer Konzentration, weg von der fast lieblichen und spannungslosen Zerstreuung seiner Mikrobilder (Abb. 11). Das All-over dieser Bilder verdichtete sich in seinen Ölarbeiten wieder in einem Zentrum. In seiner „Atomisation“ aus den Jahren 1950/51 (Abb. 17) sind auf einer blau grundierten Pressspanplatte verschiedene Farben diffus aufgetragen, im Zentrum kleinteilig und punktförmig und gegen den Rand hin linear ausgezogen. Die Dichte des Farbauftrages wechselt von lasierend gewischt bis zu pastos hervortretend. Auffallend ist das bunte Gemisch von Farben wie Rot und Gelb. Schwarz tritt in den Hintergrund. Wenn man nun einen Vergleich der „Atomisation“ Rainers mit Jackson Pollocks Drippings anstellt, werden die unterschiedlichen Auffassungen sehr schnell deutlich. Pollock arbeitete seit 1947 mit der Methode des Drip-Painting⁷², die er durch Max Ernst kennengelernt hatte. Im Gegensatz zu Pollocks ästhetisch stilisierten Drippings behält Rainer eine Spannung und Konzentration in seinen Atomisationen. Bei Pollock löste sich die Spannung in Rhythmus auf. Pollock malte durch die Bewegung seines ganzen Körpers. Er war nicht vor der Leinwand, sondern gleichsam in der Leinwand. Die Technik des Dripping war linear in der Ausführung, aber malerisch in der Wirkung, wie Leisch-Kiesl es beschrieb. Die Flächenformen als Punkt, Linie und Fläche waren qualitativ nicht mehr voneinander zu unterscheiden.⁷³ Im Bild „Number 4“ von Pollock (Abb. 18) aus 1950 ist zwar formal eine Ähnlichkeit zur Arbeit von Rainer durch eine

⁷¹ Zitat Kandinsky, Kandinsky 2006, S. 38.

⁷² Max Ernst hat die Methode des Dripping 1942 erfunden, als Form einer automatisierten Maltechnik. Zu sehen ist diese Technik in den Arbeiten „Der verwirrte Planet“ und „Junger Mann, beunruhigt durch den Flug einer nicht euklidischen Fliege“.

⁷³ Leisch-Kiesl 1996, S. 152–153.

Zentrierung zu erkennen, aber das Zentrum ist viel breiter angelegt, nur die Ränder sind vom dichten Geflecht ausgespart. Durch die schichtweise Überlagerung der Linien entsteht ein labyrinthisches, energetisch aufgeladenes Gewebe, geschaffen durch die Persönlichkeit des Künstlers. Die getropften Farbspuren, gesetzt durch die Bewegung des Körpers, schaffen ein dichtes, unauflösbares Netz, einen Raum für Empfindungen. Jackson Pollocks "Number 32" (Abb. 19) ebenfalls aus dem Jahr 1950 hingegen ist bereits eines der monumentalen Gemälde mit weiten, befreiten Gesten, die sich rhythmisch wiederholen. Diese Bewegungsspur setzt sich gleichförmig über die gesamte breitformatige Leinwand fort, unterbrochen von dissonanten Bildelementen formt sich ein intensives, räumliches Farbgewebe, ein polyfokales All-over. Ein ähnlich dichtes Strichgewebe erzeugte Rainer in seinen gezeichneten Mikrostrukturen (Abb. 11), allerdings ohne Rhythmus, sondern zusammengedrängt auf der Bildfläche. In seiner „Atomisation“ (Abb. 17) arbeitete Rainer im Vergleich zu Pollock in Distanz zur Leinwand und inszenierte seinen Automatismus, verfestigte ihn, und brachte ihn auf einen Punkt. Pollock hingegen dehnte ihn aus, ließ sich treiben, öffnete sich und damit auch den Bildraum. Pollock stand mit seinen Drip-Paintings bereits am Ende seiner Entwicklung, für Rainer hingegen waren seine Mikrobilder und Atomisationen eine Möglichkeit sich aus dem gegenständlichen Surrealismus zu befreien und einen neuen Ansatz zu finden. Die Geste, die Linie, das Zeichen losgelöst von der Form wurde zum neuen Instrument Rainers.

3.3. Die Geste – Blindzeichnungen/Zentralisationen

In Polarität zu seinen Mikrozeichnungen (Abb. 11) und Atomisationen (Abb. 17) begann Rainer 1951 mit Blindzeichnungen (Abb. 20). Zuerst die Überfüllung, dann die Reduktion. Hier ging es nicht um eine Zersetzung des Malprozesses, sondern um den Beginn desselben. Er versuchte in Anlehnung an den psychischen Automatismus der Surrealisten seiner Hand freien Lauf zu lassen,

war jedoch von den Ergebnissen nicht überzeugt. Bis auf zwei vernichtete er alle Zeichnungen.⁷⁴

Asger Jorn kritisierte 1949 Bretons Forderung nach einem „reinen psychischen Automatismus“ weil er erkannte, dass *„...man sich nicht rein psychisch ausdrücken kann. Das Sichausdrücken ist ein physischer Akt, der den Gedanken materialisiert. Ein psychischer Automatismus ist als organisch an den physischen Automatismus gebunden. Die Qualität des Menschen – seine Seele kann sich nicht von der Quantität – seinem Körper trennen.“*⁷⁵ Rainer schaltete diese reine Willkür im Automatismus insofern aus, indem er sozusagen im Geiste zu zeichnen begann, bewusst aber mit geschlossenen Augen. Zentrale und vertikale Linien, Gesten, die der Körpermotorik entsprachen, drängten sich auf. 1973 schrieb er im Nachhinein über den Entstehungsprozess:

*„Mit der Befürchtung keinerlei Weg zu finden, die Kunst überhaupt aufzugeben, lag ich wochenlang herum, sinnierte, versuchte aber im Geiste zu zeichnen. Dabei stieß ich auf Gesten, Zeichengesten, die sich mir immer wieder aufdrängten: kurze, sekundenschnelle Kürzel. Auf kleinen Blättern wagte ich es, diese Handbewegungen seismographisch niederzuschreiben. Ich hatte etwas gefunden, ich hatte eine Outputmotorik erwischt, die mich nicht mehr losließ. Wie ein Schütze oder Fechter, zwang ich mich zu strengster Konzentration. Die Kritzel wurden bald deutlicher. Ich erkannte ihre Figuren, es waren stets die gleichen zentralen oder vertikalen Linien, manchmal ausnahmsweise wellige, haarige, weiche Striche. Naiv meinte ich, den Stein der Weisen, das Kürzel für die Kunst überhaupt gefunden zu haben. Immer öfter behielt ich jetzt die Augen offen, produzierte größere Formate, strebte die zentralen und vertikalen Gestalten bewusst an. Stilisierung und Zielsetzung hatten sich eingestellt. Ich konnte bald nichts anderes mehr machen.“*⁷⁶ Eine Parallele mit den konzentrierten Bewegungen beim Fechten lässt sich für den Betrachter der Zentralgestaltungen (Abb. 15) nachempfinden. Ganz schnelle, kurze Bewegungen wechseln sich mit langsameren, weicheren ab. Es entsteht ein

⁷⁴ Schütt 1994, S. 33–35.

⁷⁵ Zitiert nach: Schütt 1994, S. 34.

⁷⁶ Zitat Rainer, abgedruckt in: Aigner/Gachnang/Zambo (Hg.) 1997, S. 70.

rhythmischer Kampf, fast wie ein Tanz, der sich durch Striche unterschiedlicher Stärke, Farbe und Materialität auf dem Untergrund formt. Jeder Strich ist eine Erwiderung auf den vorhergegangenen. Es scheint wie eine Suche der Linie um Expression. Es ist kein gewohnter Kampf, kein oft geübter, sondern eine schwere, aggressive und immer neue Geburt. Manchmal dauert es länger, wie in der Zentralgestaltung (Abb.15), manchmal ist die Lösung sehr schnell gefunden, wie bei der Zentralisation (Abb. 21) auf grundiertem Juteleinen. Aber nie ist es eine leichte, beschwingte Arbeit. Mit aggressiven Strichen erkämpft sich die Geste (Körper) ihren Ausdruck (Seele). Die runden Einschlüsse wirken wie Ruhezeiten oder neutrale Flächen zwischen den scharfen, dichten Linien (Abb. 15). In den Vertikalgestaltungen (Abb. 22) teilen die übereinander und nebeneinander liegenden Linien das Blatt aggressiv auf.

Diese Zentral- und Vertikalgestaltungen sind besonders elementar und expressiv aufgrund der individuellen, unnachahmlichen und authentischen Strichführung Rainers. Es ist nicht nur eine Linie, sondern es sind viele Linien übereinander, die sich verdichten, ausbreiten, verflüchtigen. Auch hier bereits die Tendenz zur Übermalung, aber noch in einem Werkprozess. In der Geste bzw. in der „Gewalt der Geste“ fand Rainer mit seinen Zentralisationen eine neue Ausdrucksform. Bereits Friedrich Nietzsche hatte 1887 in seinen Überlegungen über die „*psychischen Zustände der Künstler*“ ein „*erhöhtes Machtgefühl*“ formuliert. Dieses fände seinen Ausdruck durch Zeichen und Gebärden. In diesen Zustand müsste sich der Künstler mit Zwang und Drang denken, um dann durch eine Art Automatismus des Muskelsystems das sich ihm aufdrängende Bild hemmungslos darzustellen. Diese Darlegung beinhaltete für Kurt Sotriffer die Idee des Informel.⁷⁷

⁷⁷ Sotriffer 1986, S. 7. In seinem Aufsatz versuchte Sotriffer die „Massenerscheinung der informellen Kunst“ kritisch zu durchforsten und setzte deren formalen Beginn gleich mit Wols' Ausstellungen 1945 und 1947 in der Galerie Drouin in Paris. George Mathieu kreierte im Zuge eines Manifestes zu einer Ausstellung in der Galerie du Luxembourg mit Werken von Mathieu, Riopelle, Hartung und Wols den Ausdruck „Abstraction lyrique“. Seit 1951 wird diese Form als „Art Informel“ bezeichnet. Gleichzeitig tauchte auch das Wort Tachismus auf, allerdings ähnlich wie Impressionismus und Fauvismus zuerst als Schimpfwort für Malsuppe bzw. kolorierten Auswurf. Ebenda S. 5–6.

1952 entstanden außergewöhnliche Arbeiten mit dem Titel „Die Ausgießung des heiligen Geistes“ (Abb. 23 und Abb. 24).⁷⁸ Bei den Aquarellen fließt die Farbe wie ein Lichtstrahl vom dunklen, dichten Zentrum am oberen Rand des Blattes langsam zum unteren Rand und verflüchtigt sich dort. Die beiden Ränder verbinden sich wie Himmel und Erde in der Vertikalität. Aggression und Dynamik treten völlig in den Hintergrund. Diese sehr malerische Umsetzung einer Vertikalgestaltung lässt das spirituelle Element besonders hervortreten und zeigt, verstärkt durch den Titel, Rainers bereits vorhandenes Interesse an der christlichen Religion. Die beiden Arbeiten stehen in ihrer Buntfarbigkeit und Transparenz völlig singulär im Oeuvre Rainers, ebenso wie die auf Seite 7 erwähnte Arbeit „Einschussloch von einem Revolver 7 mm aus geringer Entfernung in der Bauchgegend“ (Abb. 3). Verbunden sind diese Werke durch die vom Ding völlig losgelöste Titelgebung. Der Titel agiert nicht als Bezeichnung, sondern als Begleitung, die den Gegenstand erscheinen lässt. Jean-Paul Sartre beschrieb dies, bezogen auf die informellen Arbeiten von Wols, mit der Unbenennbarkeit der Dinge: *„Das Werk hat seinen Titel selbst geschaffen, er ist der verschwommene Widerschein einer Stimmung, eines unausdrückbaren, für immer dunklen Sinns.“*⁷⁹

Waren in den surrealistischen Zeichnungen aus den Jahren 1948 bis 1950 noch dingliche Entsprechungen zum Titel zu finden, ging Rainer hier noch einen Schritt weiter und trennte völlig zwischen Sprache und Dargestelltem. Erst durch den Titel kann der Betrachter das Dargestellte mit seiner persönlichen Wahrnehmung verbinden. Die Titel sind nicht nur assoziative Wortspiele, sondern geben auch die Stimmung des Künstlers wieder. Diese Art der Titelgebung findet sich in weiterer Folge vor allem bei seinen phantasmagorischen Arbeiten der 60er Jahre und den Face Farces und Body Poses der 70er Jahre. Beide Werkgruppen sind nicht Gegenstand dieser Arbeit.

⁷⁸ Laut einem Gespräch mit Dr. Helmut Zambo gibt es insgesamt 4-5 Arbeiten dieser Serie. Zwei davon befinden sich in seiner Sammlung. (27. 6. 2010)

⁷⁹ Sartre 1963, S. 96–97. Sartre bezog sich dabei auf die Titelgebung von Wols. Ich finde diese Beschreibung gerade für die genannten Arbeiten von Rainer und in weiterer Folge für die phantasmagorischen Werke der 60er Jahre und die Face-Farce-Arbeiten zutreffend.

3.4. Rainer und Wols

In seinen Texten zur Bildenden Kunst hatte sich Jean-Paul Sartre mit den ab 1945 entstandenen Arbeiten seines Freundes Wols auseinandergesetzt. Sartres philosophische Reflexionen über Wahrnehmung, Emotionen und den Blick in der Moderne bieten auch einen Zugang zu den Arbeiten Rainers. Bereits in der von Rainer für seinen Parisbesuch vorbereiteten Mappe „Perspektiven der Vernichtung“ waren informelle Tendenzen zu bemerken. Das Titelblatt dieser Mappe (Abb. 25), eine Collage mit seinem Signaturpseudonym TRRR auf verschiedenfarbigen Flecken und Rinnsalen zeigt dies. Die chaotisch anmutende Gestaltung zerstörter Formen verglich Schütt mit der Arbeit „Trees“ (Abb. 26) von Wols aus dem Jahre 1946 und sah darin deutlich die beginnende Loslösung Rainers von seinen surrealistisch, fantastischen Zeichnungen.⁸⁰ Beide Blätter zeigen ein Dickicht autonomer Linien. Auffallend ist die Labilität, das Auseinanderfallen der Linien ohne ein fixiertes Zentrum bei beiden Werken. Ganz anders zeigt sich uns die Arbeit von Wols „Its all over“ (Abb. 27) aus 1947. Diese ist bereits von einem Zentrum her aufgebaut, von dem aus die Rinnsale verdünnter schwarzer Farbe zentrifugal zum Rand hin verebben. Die Labilität der Farbströme wird hier durch das pastose direkt aus der Tube auf den Malgrund aufgetragene Schwarz stabilisiert. Zusätzliche Festigkeit in der Bildmitte gibt der braune, kreisförmige Hintergrund, im Gegensatz zu dem zum Rand hin verwischten Blau. Das Werk war im Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie Nina Dausset abgebildet, welche Rainer 1951, dem Todesjahr von Wols, in Paris gesehen hatte.⁸¹ Wols begann ab 1946/47 sich vom figürlichen Surrealismus zu lösen. Erstmals wurden seine ersten 40 Ölbilder⁸² in Paris 1947 in der Galerie Drouin gezeigt. Diese Werke beschrieb Georges Mathieu als „eine

⁸⁰ Schütt 1994, S. 28–29

⁸¹ Vergleiche dazu: Rathke-Köhl 1990, Abb. S. 286.

⁸² Es gibt nur etwa 80 Leinwände des Künstlers, die alle in den Jahren 1946 bis 1951 entstanden sind. Der Hauptteil seines Oeuvres besteht aus Aquarellen, Zeichnungen und Fotografien. Wols' Arbeit ist von den Surrealisten beeinflusst. Es war allerdings nicht die automatisierte Malerei und die Ausschaltung des Bewusstseins, die ihn beschäftigte, sondern die widersprüchlichen Verbindungen von nicht zueinander passenden Realitäten, wodurch verborgene Ordnungen aufgezeigt wurden.

Vgl. dazu: Kunsthaus Zürich (Hg.), Wols. Kat. Ausst., Bern 1990.

*Offenbarung, ein aufwühlendes Ereignis und Geburtsstunde einer neuen Kunst.*¹⁸³ Worin lag nun diese Offenbarung, dieses Anderssein der Darstellung? Sartre erklärte Wols' Wandlung in seinen Bildern ab 1945 anhand eines Zitates des chinesischen Philosophen Tschuangtse: *„Finger zu nehmen, um zu zeigen, dass die Finger keine Finger sind, ist weniger wirkungsvoll, als Nicht-Finger zu nehmen, um zu zeigen, dass die Finger keine Finger sind. Ein weißes Pferd zu nehmen, um zu beweisen, dass Pferde keine Pferde sind, ist weniger wirkungsvoll, als Nicht-Pferde zu nehmen, um zu zeigen, dass Pferde keine Pferde sind.“*¹⁸⁴ Laut Satres Interpretation gibt es demnach zwei Arten, um die Alterität des Seins zu zeigen. Entweder wird durch Darstellung der Dinge des Alltags das Unfassbare, das Sein, angedeutet oder es kehrt sich, wie in der Malerei Wols', alles um und das Sein erklärt den Menschen. Im Gegensatz zu Dubuffet, der die Welt – den Finger – durch Malen von organischem und anorganischem Material offenlegte, um das Anderssein zu erahnen, ging Wols dazu über, das Anderssein durch bewusstes Malen der Nichtwelt zu eröffnen. Er zeigte die Substanz des Dinges, den Zusammenhalt des Seins.¹⁸⁵ *„Die Erfahrung ermöglicht ihm (Wols), indem sie ihm die Natur der Dinge enthüllt, die Welt in Gegenständen zu verkörpern, denen man in ihr nicht begegnet.“*¹⁸⁶

Wols schaffte Strukturen, die entsprechend der Realität sind, aber nicht identisch. Das Ziel, reine Bewusstseinszustände aufzuzeigen, erforderte eine neue Wahrnehmung. Auch die Zentralisationen Rainers zeigten reine Bewusstseinszustände (vergl. Abb. 15 und 21). Rainer stabilisierte und festigte die Geste wesentlich intensiver, dynamischer und aggressiver. Er nahm alles Malerische und Ausgleichende aus seinen Arbeiten und zeigte, reduziert auf Geste und Malgrund, das Unfassbare. Der Unterschied zu Wols liegt in der Radikalität und Aggressivität, mit der Rainer vorgeht. Die Realität in Rainers Abstraktionen entspricht einem flüchtigen Bewusstseinszustand und findet keine Entsprechung in der Natur. Es war nicht das Naturthema, das Rainer zu seinen Abstraktionen führte, sondern die Emotion.

¹⁸³ Zitiert nach: Glozer 1978, S. 7.

¹⁸⁴ Zitiert nach: Sartre 1963, S. 88.

¹⁸⁵ Vergleiche dazu: Sartre 1963, S. 88 – 98.

¹⁸⁶ Zitat Sartre, Sartre 1963, S. 89.

Der gegenständliche Surrealismus und der Kubismus hatten sich überholt, auch in Österreich. Das Informel eröffnete Rainer einen völlig neuen Zugang und wurde zum Humus seiner weiteren künstlerischen Entwicklung. Er selbst schrieb über die Wichtigkeit des Informel: *„Das Informel ist ein Zustand, in dem man keinen Halt hat. Informel ist kein Selbstzweck. Der Sinn ist, Dinge zu finden, die man nicht kennt, die unbewusst in einem lagern und die eigentlich nur durch die Arbeit entstehen, über die man sich durch die Arbeit klar wird. Erst, wenn immer wieder gewisse Formen entstehen, sich aufdrängen, dann wird einem bewusst, was eine Notwendigkeit hat. Im Informel sind viele Dinge entstanden, die ich dann später einzeln entwickelt habe. Zum Beispiel die Übermalungen, also die Verdunkelung, und dann eine gewisse Expression, eine schnelle, abstrakte Expression, die mir hauptsächlich beim Blindmalen aufgegangen ist... Informel bedeutet mir sehr viel, es ist ein Humus, aus dem man die verschiedensten Dinge entwickeln kann... Informel ist ein Zustand, wo alles möglich ist: ein Zustand der Possibilität... Die Kriterien der informellen Malerei sind wie bei jeder Kunst. Dort, wo eine stärkere Intensität geprägt worden ist, dort ist einfach auch die stärkere Kunst.“*⁸⁷

Rainers Weg zu den Zentralisationen, zu seiner informellen Ausdrucksweise, zeigt Berührungen mit den Arbeiten von Jackson Pollock und Wols. Bemerkenswert ist die nur kurze, ansatzweise Annäherung, die Rainer aber mit großer Selbstsicherheit in eine für ihn notwendige Ausdrucksweise umwandelt, die in ihrer Eindeutigkeit und Eigenständigkeit ganz seiner Person entspricht. Die zeitliche Gleichzeitigkeit zeigt Rainers untrügliches Gespür für mögliche neue Ausdrucksweisen in der Kunst.

3.4. Malerei, um die Malerei zu verlassen

Im Frühjahr 1952 fand bereits Rainers erste Einzelausstellung im Ausland statt. Die Zimmergalerie Franck in Frankfurt zeigte seine Auflösungen, Blindzeichnungen und Zentral- und Vertikalgestaltungen. In dem von ihm selbst erstellten achtseitigen Faltblatt zur Ausstellung fanden sich Zitate aus den

⁸⁷ Die Zitate Rainers sind zusammengefasst aus einem Interview, Breicha 1997/2, S. 141–144.

Schriften von Laotse, Buddha und Johannes vom Kreuz. Rainer suchte metaphysisch fundierte Sicherheit für sein Tun in philosophischen Schriften.⁸⁸

Zu Beginn der 50er Jahre beschäftigte sich Rainer intensiv mit Mystik und Philosophie. Zwei Bücher prägten ihn besonders: Die Schriften des Mystikers Johannes vom Kreuz⁸⁹, und hier vor allem das Buch „Die Dunkle Nacht“, in dem es um die Vervollkommnung des Menschen und damit die Teilhabe an Gott geht, und „Die Lehre vom Zerfall“⁹⁰ des rumänischen Schriftstellers C. M. Cioran, für den jedes Tätigsein ein Beitrag zum Zerfall, zur Zersetzung der Welt war. Müßiggang und Kontemplation seien demnach die einzig möglichen Formen des Verhaltens.⁹¹

In seinem Text zur Ausstellung stellte Rainer die sieben Stufen zur Vollendung nach Johannes vom Kreuz den acht Richtungen von Buddha gegenüber. Buddhas Weg führte von der Form über die Grenzenlosigkeit zur Auflösung der Wahrnehmbarkeit. Johannes vom Kreuz sah die geistliche Vermählung als Ziel des mystischen Lebens.⁹² Auflösung und Vereinigung sind beides Möglichkeiten, zur Vollendung zu gelangen. Diese mystischen Zusammenhänge waren für Rainer grundlegende Überlegungen zu seinen Blindzeichnungen, Atomisationen und Zentralisationen.

Einer seiner wichtigsten Texte mit dem Titel „Malerei, um die Malerei zu verlassen“ entstand für diesen Katalog: *„Am Beispiel der Malerei diese Art Welt zu verlassen, ihre Kultur, ihre Malerei zu enthüllen durch sie selbst, ohne sich mit ihr zu vermischen, zu enthüllen als Ersatz für die mangelnde und verlorengegangene Bindung, sie zu enthüllen als bloße Verbindung zwischen dem Ästhetischen und dem Metaphysischen (in deren Sein es weder Handeln, noch Missionen, noch Beweise, noch Künste gibt). Künstler sein und die Kunst*

⁸⁸ Schütt 1994, S. 36.

⁸⁹ Johannes vom Kreuz, gest. 1591, war ein spanischer Mystiker des Karmeliterordens. „Die dunkle Nacht“ richtete sich an jene Menschen, für die materielle Werte und Karriere noch nicht die Erfüllung des Lebens bedeuteten. Mit seinen Schriften wollte er dem Menschen helfen, an Gott teilzuhaben. Alles Suchen und Sehnen, Ringen und Streben des Menschenherzens ist Ausdruck eines Entwicklungsgeschehens auf dieses Ziel hin. Die Dunkle Nacht bedeutet das Aufgehen des eigenen Selbst, das Offenwerden für eine andere, tiefere Realität.

Vergleiche dazu, Johannes vom Kreuz 2007.

⁹⁰ Das Buch erschien 1950 erstmals in deutscher Übersetzung von Paul Celan.

⁹¹ Kurzes, persönliches Gespräch mit dem Künstler am 14.5.2008 auf der ART AUSTRIA.

⁹² Das Faltblatt zur Ausstellung befindet sich im Archiv Rainer.

*verachten. Denn die Bilder, die Gedichte, die Gedanken, die Reden, es ist der Schaum, die Hefe, der Abfall, die Asche, der unsinnige Versuch den Anschluss in der Ekstase (der Erlebnisses) statt in der dauernden Vereinigung zu vollenden (eine unfruchtbare Methode der Forderung und der Aneignung). Sie sind der unmögliche Versuch zu beweisen, die sündige Art, durch reden statt schweigen verführen zu wollen. Es sind die Konzessionen in unseren schmutzigen Boden, deren wir uns schämen. Jeder möge wissen, es sind die Spuren, nicht wir selbst. Das zur Entschuldigung.*⁹³ Dies ist der, in den Aufsätzen zu seinem Frühwerk, am meisten zitierte Text. Er beschreibt die Intention Rainers, sein Sich-auf-den-Weg machen, um zu einer neuen Form der Malerei zu kommen. Armin Zweite sprach von einem für die Nachkriegsgeneration typischen Pessimismus, der das Denken von Künstlern und Intellektuellen nachhaltig bestimme. Der von Rainer beklagte Verlust an metaphysischer Bindung sei vergleichbar mit Kierkegaard's Begriffen, Angst vor der Ferne und Fremdheit Gottes. Durch Zweifel an der eigenen Arbeit und Zweifel an der Kunst selbst begäbe sich Rainer auf die Suche nach einem Fundament, nach dem Absoluten, nach dem Ursprung.⁹⁴ Dieter Honisch sah Rainer in einer Dualität von Kunst und Leben. Die Nähe zum Leben und zur Wirklichkeit bedeute in letzter Konsequenz ein Infragestellen der Kunst. Rainer wolle die Kunst nicht verlassen, sondern eine Kunst finden, vor der er seinen Lebensanspruch bewahren könne.⁹⁵ Für Heribert Huff war das Ziel Rainers eine neue Malerei zu finden mit auf das Unbewusste ausgerichteten Bildinhalten. Rainer suche nach Ausdrucksformen, die der ganzheitlichen Wahrnehmung unseres Unbewusstseins entsprechen würden, weg von der repräsentativen Darstellung und hin zu einer das Innere repräsentierenden Bildsprache. Der Künstler kommuniziere über das Bild mit dem Betrachter auf der Ebene des Unbewusstseins.⁹⁶ Auch für Werner Hofmann gab es keinen besseren Satz zum Einstieg in das Werk Rainers, als „Malerei, um die Malerei zu verlassen“. Er stellte dieses Ziel Rainers – *die Annäherung an das Bild aller Bilder* – in einen

⁹³ Zitat Rainer, Breicha (Hg) 1980, S. 78.

⁹⁴ Zweite 1977, S. 32-33.

⁹⁵ Honisch 1980, S. 8.

⁹⁶ Huff 1997, S. 23-25.

internationalen historischen Kontext mit dem Wunsch nach dem *Über-Bild*.⁹⁷ Was Rainer verlassen wollte, um Neues zu schaffen, war nach Hofmanns Meinung das anatomisch Korrekte, die Proportionsmaßstäbe und damit die Zentralperspektive und die Pinselschrift einer Hand. Das traditionelle Tafelbild sollte neu geschaffen werden durch „Polyfokalität“, „Überfüllung“ und „Ertränkung des Bildes“. ⁹⁸

Anfang und Ende der Malerei treffen sich im Alles und Nichts. Absolute Verdichtung und Nadamalerei – beides gab Rainer die Möglichkeit zu einem Neubeginn. Mit dieser Ausstellung in Frankfurt schaffte Rainer den Sprung in eine neue Kategorie. Im Gegensatz zu Österreich wurde seine Arbeit in Deutschland ernsthaft betrachtet. Die Provokation stand nicht mehr im Vordergrund. Die Bilder wurden vor allem für den aufmerksamen Betrachter und Leser seiner Texte zugänglich. Das Interesse an seinen Arbeiten war geweckt. Die Ausstellung im Künstlerhaus Klagenfurt wurde noch hauptsächlich als Provokation empfunden wie „Die Neue Zeit“ am 24.11.1951 schrieb: *„...und diese Hoffnung, es könnte nämlich aus dem Zurückgehen auf den primitivsten Zustand zu einem hoffnungsvollen Anfang kommen, lassen viele der ausgestellten Malereien vermissen. Nicht, dass man solche Studien malt, ist das Bedenkliche, sondern dass man sie für reif genug hält, sie reihenweise auszustellen.“* Im Gegensatz dazu war die Reaktion der Presse in Deutschland auf Rainers Arbeiten in der Frankfurter Ausstellung drei Monate später eine durchaus offene und erkennende. Die „Frankfurter Rundschau“ schrieb am 28.2.1952: *„Ein kleiner Prospekt kommentiert die 13 Bilder mit ihren Variationen. ... Es bekundet sich da so viel Skepsis gegen alles „gesicherte“ des zeitgenössischen Denkens, wie Verlangen nach unbelasteter Menschlichkeit und Vertrauen auf einen inneren Kompass, der zur wirklichen Mitte führe. Solche*

⁹⁷ Diese Aussage stellte Hofmann in den Kontext mit Goyas "Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer". In der Zone zwischen reduziertem Bewusstsein, dem Schlaf, und dem übersteigerten Bewusstsein, dem Traum, sind solche Ausschweifungen und Ungeheuer möglich. Courbets „Allegorie reell“ fungierte ebenso als Zwischenzone von Realität und Fiktion. Es ging um die Schwierigkeit der Darstellung einer Dualität und einer Gleichzeitigkeit. Die Malerei wollte einen Punkt erreichen, wo Gegensätze nicht mehr als Widersprüche aufgefasst werden. Hofmann 2000, S. 18-21.

⁹⁸ Hofmann 2000, S. 21.

*Jünglinge mögen gefährdet sein, aber manche von ihnen sind hernach zu hohen Leistungen gelangt.*⁹⁹

Diese Ausstellung war auch für den Art Club gedacht, kam aber dort nicht zustande. Rainer veranstaltete stattdessen gemeinsam mit Gerhard Rühm eine Ausstellungsaktion im Keller des Café Landtmann in Wien: metaphysische Expression gepaart mit „ein-ton-musik“ und Lautgedichten, das war dem Publikum allerdings zu viel. Rainer erinnerte sich: *„Es ist wie gesagt zu einer Rauferei und Keilerei (mit Alfred Schmeller) gekommen, weil mich das sehr aufgeregt hat, und ich versucht habe, den Leuten die Tür zu weisen. Mein Wiener Start ist damals nicht gelungen, der deutsche schon.“*¹⁰⁰ Aus diesem Eklat heraus entsprang auch die bereits erwähnte Ablehnung als Mitglied des Art Clubs unter dem damaligen Direktor Alfred Scheller.

Innerhalb der Jahre 1950 bis 1952 entwickelte Rainer aus dem Surrealismus seine Verdichtungen, Atomisationen, Blindmalereien und Zentralisationen, trat in der Öffentlichkeit auf, provozierte und experimentierte und produzierte mit seinen Texten seine eigene Kunstgeschichte. Diese Zeit war so intensiv, herausfordernd und sehr auf seine Person bezogen, dass er nun Ruhe und Abgeschlossenheit suchte. 1952 hat Rainer seine informelle Phase für sich abgeschlossen und wandte sich einem von seiner Person und seiner individuellen Expression lösgelösten Thema zu – den Proportionsstudien.

4. PROPORTIONSSTUDIEN/FARBE UND FORM

Nach diesen sehr provokanten Jahren erfolgte nun ein Phase des Rückzugs, sowohl künstlerisch als auch persönlich. Ende 1952 übersiedelte Rainer nach Gainfard bei Baden in die leerstehende Villa seiner Eltern. Auf seiner Suche nach dem Halt, dem Wesen, dem Innersten der Malerei, nach einer Gesetzmäßigkeit, auf die alles aufbaut, interessierte ihn nun die Wirkung von Farbe, Linie und Fläche. Für seine Proportionsstudien (Abb. 28) stellte er gefühlsmäßig Größenverhältnisse und Farbkombinationen zusammen. Das

⁹⁹ Alle Presseartikel befinden sich im Archiv Rainer.

¹⁰⁰ Zitiert nach: Schütt 1994, S. 37.

Thema war die Beziehung von Form und Farbe in flächigen und räumlichen Zusammenhängen. Dieter Bogner sprach von einem Ausloten "psychophysischer Wirkungszusammenhänge".¹⁰¹ Weg von der Expression, dem inneren, subjektiven Kampf, hin zu einer Ordnung von Form und Farbe. Durch Änderung von einer, zwei oder drei Variablen gegenüber Konstanten ließ sich eine Gesetzmäßigkeit in Farbe und Form leichter analytisch erfassen. Die Idee des Kunstwerks liegt in der Verhältnisordnung. Rainer distanzierte jede Fantasie und Subjektivität vom Werk. Die Arbeiten wirken kalt, nüchtern und auf die Gleichgewichtigkeit der Form reduziert. Als Gestaltungsmittel verwendete Rainer die Collage. Aus rechtwinkelig zugeschnittenen Buntpapieren oder bemalten Papierstreifen setzte er intuitive Idealzustände zusammen.¹⁰² Anders als Piet Mondrian, der eine Symbolik oder ein metaphysisches Konzept ausgedrückt hatte, war Rainer nur die unterschiedliche Auswirkung von Form und Farbe wichtig. Auch fehlte Rainer, wie Rudi Fuchs feststellte, diese kontrollierte und fast schmerzhaft zurückhaltende Zurückhaltung, die Mondrians Arbeiten ausmachte. Rainers künstlerisches Temperament, seine Impulsivität seien durch seinen historischen Hintergrund im Barock, Jugendstil, Expressionismus, Surrealismus und Informel geprägt.¹⁰³

Rainer ist in seiner intuitiven Herangehensweise Ellsworth Kelly (Abb. 29), Barnett Newman (Abb. 30), Josef Albers (Abb. 31) und Max Bill nahe.¹⁰⁴ Der 1949 publizierte wichtige Essay von Max Bill über die „mathematische denkweise in der kunst unserer zeit“ könnte direkt oder indirekt Rainer zu diesen Experimenten angeregt haben: *"das ur-element jeden bild-werkes ist die geometrie, die beziehung der lagen auf der fläche oder im raum. und so, wie die mathematik eines der wesentlichen mittel zu primärem denken und damit zum erkennen der umwelt ist, so ist sie auch in ihren grundelementen eine wissenschaft der verhältnisse, des verhaltens von ding zu ding, von gruppe zu gruppe, von bewegung zu bewegung. und weil sie diese grundlegenden dinge*

¹⁰¹ Bogner 1988, o.S.

¹⁰² Rainer beschreibt in seinen Texten „Die Idee des Kunstwerkes“ und „Dialektisch“ seine Überlegungen zur Proportionsgestaltung und seine Arbeitsweise. Abgedruckt in: Breicha (Hg.) 1980, S. 51–53.

¹⁰³ Fuchs 2000, S. 35–36.

¹⁰⁴ Bogner 1988, o.S.

in sich schließt und sie sinnvoll in beziehung setzt, ist es naheliegend, dass solche ereignisse auch dargestellt werden, bild werden. die mathematische denkweise in der heutigen kunst ist nicht die mathematik selbst, ja sie bedient sich vielleicht kaum dessen, was man unter exakter mathematik versteht. sie ist vielmehr eine anwendung logischer denkvorgänge zur gestaltung von rhythmien und beziehungen, von gesetzen, die individuellen ursprung haben, genauso, wie andererseits auch die mathematik ihren ursprung hat im individuellen denken der bahnbrechenden mathematiker. die kunst kann das denken vermitteln in einer weise, dass der gedanke direkt wahrnehmbare information ist. es kann ein gedanke bildnerisch präzisiert werden, um direkt übertragen zu werden mit allen möglichkeiten des missverständnisses – das auch sonst nicht ausgeschlossen ist – aber mit dem vorteil der unveränderlichkeit des gedankens. Je exakter der gedankengang sich fügt, je einheitlicher die grundidee ist, desto näher findet sich der gedanke im einklang mit der methode des mathematischen denkens; desto näher kommen wir einer gültigen struktur und desto universeller wird die kunst sein. universeller darin, dass sie ohne umschweife direkt sich selbst ausdrückt: dass sie direkt, ohne umschweife, empfunden werden kann... ...die kunst hat gebiete erfasst, die ihr früher verschlossen waren. Eines dieser gebiete bedient sich einer mathematischen denkweise, die trotz ihrer rationalen elemente viele weltanschauliche komponenten enthält, die über die grenzen des abklärbaren hinausführen.¹⁰⁵

Die Suche nach der Grundidee, nach einem Naturgesetz, auf das die Kunst aufbaut, war das wesentliche Ziel Rainers in all seinen Versuchen. Ebenso wie in seinen Blindzeichnungen erwartete er sich auch von den intuitiven Proportionen neue gestalterische Anregungen für sein weiteres Werk. Für Dieter Honisch war diese Serie eine ganz spezielle Untersuchung Rainers über die optimale Ausdehnung der Farbe in Bezug auf sich selbst und in Bezug auf die Nachbarfarben. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Barnett Newman (Abb. 30), der die Farbe entgrenzte und ihre Unendlichkeit aufzeigte, untersuchte Rainer, laut Honisch, das Entstehen von Farbeinheiten und Farborganismen unabhängig

¹⁰⁵ Zitat Max Bill: Zitiert nach Hüttinger 1987, S. 114.

von Form und Bild.¹⁰⁶ Die Farbe sucht sich im Verhältnis zu ihren Nachbarfarben eine natürliche Grenze. Josef Albers (Abb.31) hingegen benutzte ein starres Schema, in dem die Farbe gezwungen war, sich zu verändern. Der Amerikaner Ellsworth Kelly lebte von 1948 bis 1954 in Paris und arbeitete in dieser Zeit ebenfalls an Proportionsstudien (Abb. 29), teilweise in Tusche und Mischtechnik oder in Collage-Technik. Er unterwarf die Farbe ähnlich wie Albers einer Form und Symmetrie und veränderte dadurch die Wahrnehmung.¹⁰⁷ Rainer experimentierte nicht nur mit Papiercollagen, sondern auch mit Holzlatten, um den Objektcharakter der Farbe durch das Weiterführen der Farbe über den Seitenrand zu beweisen. Gegenüber den Formaten der Amerikaner sind Rainers Bilder verschwindend klein. Es ging ihm nicht um die intensive psychische Wirkung der Farbe auf den Betrachter wie Barnett Newman, sondern um eine *Malerische Geometrie*¹⁰⁸, die durch gemischte Farben und den malerischen, sichtbaren, schichtweisen Farbauftrag in seinen Ölbildern erreicht wurde. Die offene Struktur und die betonte Individualität steht im Gegensatz zur Rationalität der beabsichtigten Umsetzung in Zahlenrelationen. Bogner ist der Meinung, dass Rainer mit dieser künstlerischen Auffassung einer konkreten Gestaltung bereits in den geometrischen Tendenzen der 1980er Jahre war.¹⁰⁹

1953 zeigte Rainer erstmals seine Proportionsstudien gemeinsam mit Arbeiten von Josef Mikl in der Galerie Würthle. Fritz Wotruba, der damalige Leiter der Galerie, schrieb darüber: *„Die Experimente von Rainer, Farbskalen verschiedener Herkunft aufzustellen und ihrem Kraftfeld entsprechend zu ordnen, ja zu temperieren, sind hoch einzuschätzen. Rainer hat den Mut, die Töne seiner Farben im gewissermaßen jungfräulichen Zustand gegeneinanderzustellen, er entgeht durch seine konsequente Haltung bis heute dem Verhängnis, im Dekorativen zu enden.“*¹¹⁰

¹⁰⁶ Honisch 1980/2, S. 32.

¹⁰⁷ Honisch 1980/2, S. 32.

¹⁰⁸ Den Ausdruck „*malerische Geometrie*“ verwendet Heinrich Klotz zur Beschreibung „*eines Stilmix aus objektiv linear Geometrischem und subjektiv expressionistisch Organischem*“ im Zusammenhang mit den Arbeiten von Sean Scully. Zitiert nach Steininger 2008/2, S. 150.

¹⁰⁹ Bogner 1988, o.S.

¹¹⁰ Der Text Wotrubas im Folder der Ausstellung MIKL – RAINER der Galerie Würthle befindet sich im Atelier Rainer.

In seiner ersten Einzelausstellung 1955 in der Galerie St. Stephan¹¹¹ präsentierte Rainer die Proportionsstudien gleichzeitig mit den ersten Kruzifikationen. Es waren ungefähr 100 Ölbilder und 30 Plastiken entstanden, die Rainer aber größtenteils vernichtete, aus Verzweiflung über den schlechten Verkaufserfolg dieser Arbeiten.

4.1. Reduktionen

Die Selbstbeherrschung und Abkehr von den eigenen Emotionen, die ihm diese disziplinierten Proportionen abverlangten, konnte und wollte Rainer nicht lange durchhalten, und er ging sehr bald zu den wesentlich weniger kontrollierten Reduktionen und Monoformen über. Die ungefähr 30 ausgeführten Reduktionen basieren alle auf dem gleichen Prinzip: Schwarze, breite Farbbahnen in meist schrägem Winkel einander zugeordnet auf weißem Grund, dokumentiert eine Werkaufnahme (Abb. 33) aus den Jahren 1953/54. Drängt sich auf den ersten Blick ein Vergleich mit Franz Klines „Painting No.2“ (Abb. 34) und Robert Motherwells 1954 begonnenen Zyklus „Spanische Elegien“ (Abb. 35) auf, so war deren Pinselduktus durch die durchbrochenen schwarzen Pinselzüge wesentlich expressiver als die fest umrissenen schwarzen Flächen, die Rainer setzte. Die spontane Geste seiner Zentralisationen war einem überlegten und bewusst geführten Pinselstrich gewichen. Diese Kompositionen bildeten jedoch nur das Anfangsstadium. In weiteren Arbeitsschritten schloss er die Balken zu abstrakten geometrischen Flächen, mit sehr dominanten Schwarz-weiß-Kontrasten (Abb. 36) zusammen. Diese Balkenformationen waren allerdings ebenfalls nur ein Zwischenstadium und wurden alle von Rainer übermalt oder zerstört. Für Kline wie auch für Motherwell war die Wertigkeit von Schwarz gleich mit dem Weiß der Leinwand. Der extreme Kontrast als ästhetische Erfahrung für den Betrachter war eine Möglichkeit, die abstrakte Expressivität zu steigern.¹¹² Der Kontrast zwischen bemalter und freigelassener Fläche war auch für Rainer wesentlich, selbst wenn bei vielen späteren Übermalungen die

¹¹¹ Erst ab 1963 heißt sie Galerie nächst St. Stephan. Böhler 2003, S. 13.

¹¹² Schor 1999, S. 102–105.

Grundfarbe nur mehr als ein Rest sichtbar blieb. Das Bild „Versuch einer Übermalung“ aus 1953 (Abb. 37) zeigt, wie Rainer die Idee des Übermalens umzusetzen begann. Auf der kreidegrundierten Rückseite einer Vertikalgestaltung aus den Jahren 1951/52 setzte er schnell und aggressiv breite Pinselstriche über das Zentrum. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man einige kurze Ausläufer von Ölkreidestrichen. Möglicherweise ist eine Zentralisation darunter verborgen. Hier dominiert noch der Pinselstrich als schnelle freie Geste, die Rainer dann in seinen Zumalungen und Übermalungen durch bedächtiges langsames Zustreichen bändigt. Diese Arbeit ist den Werken von Kline in Ausdruck und Form am nächsten.

In einem weiteren experimentellen Schritt löste Rainer das Bild aus der traditionell festgelegten rechtwinkligen Kontur. Seine Monoformen – ausgeschnittene Scheibenbilder mit frei schwingenden Umrissen – erinnern an Arbeiten von Hans Arp und an die Shaped Canvases von Richard Serra. Das Bild ist auf das Format reduziert. Nur eine, zu einem späteren Zeitpunkt von ihm übermalte, Monoform aus 1953 (Abb. 38) blieb erhalten.¹¹³

Fallen die Proportionen und Reduktionen auf den ersten Blick aus der Kontinuität seiner bisherigen Entwicklung heraus, so waren sie doch für die Übermalungen eine wichtige Vorstufe in Bezug auf die Auslotung von Gewicht, Schwere und Proportion beim Einsatz von Farbe und Form in seinen Übermalungen.

4.2. Schwarzbilder / Zumalungen

Ab wann der Begriff „Übermalung“ für Rainers Werk charakteristisch wird, ist offen. Möglicherweise bildet die im vorigen Kapitel besprochenen Arbeit „Versuch einer Übermalung“ (Abb. 37) einen ersten Ansatz dafür. Die ersten Zumalungen entstanden in einem raschen Arbeitsprozess im Gegensatz zu den späteren Übermalungen, die oft erst nach zwei bis drei Jahren von Rainer meist widerwillig freigegeben wurden. Die Zumalungen sind nach der Fertigstellung nicht mehr von den Übermalungen zu unterscheiden. Die Bezeichnung weist auf

¹¹³ Schütt 1994, S. 39–40.

den kontinuierlichen Malprozess hin. Eine Übermalung hingegen setzt ein wiederverwertetes Bildmaterial voraus. Viele der ersten Zumalungen waren schwarze Tuschearbeiten auf Papier (Abb. 39). Da Tusche sehr schnell trocknet, sind die Spuren vorangegangener Arbeitsschritte deutlich zu sehen. Die schwarze Fläche ist keine einheitliche, in Schwarz getauchte, sondern zeigt den Arbeitsprozess. Das Papier ist durch die Nässe verändert und bekommt eine Räumlichkeit und Welligkeit, die auf eine starke Beanspruchung und Bearbeitung verweist. Dieses aggressive, kraftvolle Moment nimmt Rainer von seinen früheren gestischen Arbeiten mit, und es wird zu einem Charakteristikum seines Werkes. Die Titel wie „Berge“, „Frucht“, „Blumen“ verweisen auf einen Ausgangspunkt, haben aber mit dem Sichtbaren nur mehr vage etwas zu tun. Rainers Arbeiten sind durch den sichtbaren Malprozess lebendig aufgeladen, obwohl die schwarze Farbe und die nahezu geschlossenen Formen eine Leblosigkeit vermitteln. Von einer expressiven und intuitiven Ausrichtung, die sein bisheriges Werk geprägt hatte, fand Rainer nun zu einer kontemplativen, prozessorientierten Bildsprache. Die schnelle Geste hatte sich in eine langsame, bedächtige Bewegung verwandelt. Werner Hofmann bezeichnete die frühen Zumalungen als „Schwarzbilder“: In Umkehrung zu Rainers Blindmalereien, erblinden jetzt seine Bilder. Die Malerei hüllt sich selbst in Farbe ein (Abb. 40). Eine fast asketische Monotonie, unaufhaltsam und undurchschaubar umfängt den Betrachter. Die Weißreste in den Ecken verraten den Maler, erzeugen eine innerbildliche Spannung und sind wesentlich für die Wirkung auf den Betrachter.¹¹⁴

In diesen Zumalungen lag bereits der Palimpsestcharakter seiner Übermalungen. Durch langsames Überdecken gehen neue Formen auseinander hervor. Die Überlagerung der Schichten bewirkt nicht ein Verschwinden, sondern ein Entstehen. Sie übernimmt die Aufgabe, das Auftauchende und das Verschwindende in einem einzigen Zustand zu verbinden; Leben und Tod in einem einzigen Gedanken. Diese Utopie, ausgedrückt durch die Kunst, nannte Roland Barthes ein *perverses Palimpsest* in Bezug auf die um 1955

¹¹⁴ Hofmann 1968, S. 78.

entstandenen Schriftbilder von Cy Twombly.¹¹⁵ Hofmann bezeichnete die Übermalung als ein „Palimpsest von Arbeitsphasen“, ein Non-finito, künftigen Veränderungen gegenüber offen. Also ein Kontinuum, das sich nicht in autonome Kunstwerke auseinanderlegen lässt.¹¹⁶ Das Bildverständnis vom Palimpsest ist, wie Klaus Krüger herausarbeitete, kein statisches, sondern entfaltet sich dynamisch durch Verdrängung, Austausch und Überlagerung von Bedeutungen. Die Koexistenz von Vorbild und Nachbild, Erinnerung und Gegenwart, Authentizität und Inszenierung eröffnet sich zu einem symbolischen Bezugsgeflecht von Aneignung und Auslöschung von Geben und Nehmen. Diese Gegebenheit des Bildes kann als Dispositiv¹¹⁷ im Sinne von Gilles Deleuze verstanden werden. Es ist ein sich ständig aktualisierendes System für unsere Sichtbarkeitsordnungen. Es betrifft sowohl die Produktionsseite, also den schichtweise stattfindenden Prozess der Bildwerdung als auch die Rezeptionsseite: Der Betrachter generiert durch eigene, projizierte oder imaginäre Erfahrungen das Bild. Es wird zu einem Manifest der ästhetischen Erfahrung.¹¹⁸ Künstler und Betrachter erarbeiten gemeinsam das Kunstwerk. Der Palimpsestcharakter ist ein wesentliches Merkmal für Rainers Übermalungen und bleibt bis heute für sein gesamtes Oeuvre bestimmend. Die Faszination einer schwarzen Fläche mit Rest, liegt in ihrer wandelnden Ausdrucksfähigkeit. Der Betrachter wird neugierig und zu einer intensiven Auseinandersetzung herausgefordert.

5. ÜBERMALUNGEN

Rainers Anfänge sind von drei wichtigen Ausdrucksformen bestimmt: dem Surrealismus, dem Informel und den Proportionsstudien. Beschäftigte sich

¹¹⁵ Barthes 1990, S. 172.

¹¹⁶ Hofmann 1978, S. 45.

¹¹⁷ Gilles Deleuze erklärte den Begriff eines Dispositives, wie Michel Foucault ihn verwendete folgendermaßen: „*Ein Dispositiv ist zunächst ein Durcheinander, ein multilineares Ensemble. ... Es sind keine Objekte oder Subjekte sondern Ordnungen, die es für das Sichtbare und Aussagbare zu definieren gilt. ...Es hat keine starre Beständigkeit, sondern ist wandlungsfähig, d.h. es wird von neuen, künftigen Dispositiven abgelöst.*“ Zitiert nach Schor 1999, S. 115.

¹¹⁸ Vergleiche zum Palimpsest: Krüger 2007, S. 133–136.

Rainer im Surrealismus mit der Befreiung des Unbewussten, so suchte er im Informel die befreite Geste und in den Proportionen die befreite Form und Farbe – alles mit dem Ziel, einen möglichen allgemeingültigen Ursprung für die Kunst zu entdecken. In diesen drei Komponenten fand Rainer den Ursprung bzw. die Basis für sein Werk und entwickelte daraus die ihm eigene Ausdrucksform der Übermalung. Was ist mit Ursprung gemeint? Kein Blick in die Vergangenheit, sondern ein Punkt, in dem die Sache sie selbst ist. Nicht eine Herkunftsanalyse, sondern die Frage nach dem Wesen der Kunst, wodurch eine Sache ist, was sie ist und wie sie ist.¹¹⁹ Die Proportionen und Reduktionen entstanden wie die Übermalungen auch aus der Notwendigkeit einer Entexpressionierung. Jeder Ausdruck sollte getilgt werden. Rainer suchte die totale Reduktion in der Stillegung der Form und der Farbe und des Ausdrucks. War der Ansatz einer Übermalung bereits in den Zentralgestaltungen zu finden, in denen er die Linien bündelte und immer wieder das Zentrum durch einen weiteren Strich fixierte, entwickelten sich, wie schon erwähnt, die Übermalungen aus den Zumalungen der Reduktionen. Die extremsten Arbeiten erinnern an Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat“ (Abb. 32) von 1915. Diese Arbeit ist gereinigt und entleert von jeder Sinnlichkeit und Weltnähe, sodass die Begründung in sich selbst zu finden ist. Was bleibt, ist allein die gleichmäßige Farbe auf der Bildfläche, ohne Ereignis, ohne Erzählung.¹²⁰ Im Vergleich mit Rainers „Schwarzer Zumalung“ (Abb. 40), bleibt bei dieser Arbeit eine kleine weiße Stelle offen, das Format ist nicht ganz quadratisch und die Materialität der Farbe ist zu ergreifen. Die geometrischen Formen der reinen Empfindung (Malewitsch) sind bei Rainer gebrochen. Rainers Arbeiten öffnen dem Betrachter ein Fenster zu einem sehr persönlichen Bildraum. Er schließt seine Person nicht aus seiner Arbeit aus. Der metaphysische Raum, der sich bei der Betrachtung eröffnet, ist ein subjektiver, ein aus der künstlerischen Arbeit entstandener Raum.

¹¹⁹ Vergleiche zum Ursprung: Heidegger 2005.

¹²⁰ Meinhardt 2008, S. 31.

5.1. Übermalungen eigener Arbeiten

Als Ausgangspunkt für Rainers Übermalungen dienten vorerst eigene Arbeiten, die seiner gewünschten Qualität nicht entsprachen. Dies hatte ökonomische Vorteile – er sparte Geld – und es erleichterte außerdem den Malprozess, da er nicht auf einer weißen Leinwand beginnen musste. Ein Problem, mit dem auch Van Gogh immer zu kämpfen hatte: *„Schmier nur mal was drauf, wenn du siehst, wie eine weiße Leinwand dich blöde und einfältig anstarrt! Du weißt nicht, wie lähmend das ist, dieses von einer weißen Leinwand angestarrt werden, das zum Maler sagt: du kannst nichts...“*¹²¹ Auch für Rainer war es leichter, etwas Vorhandenes zu verändern und so etwas Neues zu schaffen. Mit dieser Möglichkeit, etwas verändern zu können, kam auch der Reiz hinzu, es zu verbessern, zu korrigieren und in letzter Konsequenz zu vervollkommen. Rainer beschrieb es folgendermaßen: *„Die schwachen Stellen eines Bildes zu vertuschen, eine nach der anderen so lange zu verdecken, bis ich nichts mehr sehe, hat mich zu den Übermalungen gebracht. Aus Liebe und Vervollkommnungsdrang. Ich wollte noch schönere Kunstwerke daraus machen, alles andere sind Gerüchte.“*¹²²

Die Intention für seine Übermalungen definierte er folgendermaßen: *„Ich wollte das ausgebreitete Dunkel, das fast verschlossene Bild, das schwarze Bild. Entexpressionierung, permanente Verhüllung, kontemplative Ruhe sind die Prinzipien meiner Arbeiten von 1953 bis 1965.“*¹²³ Nach einer raschen Abdeckung des bestehenden Bildes begann der Prozess des Übermalens, der sich im Verlauf der Arbeit immer mehr verlangsamte, bis es im Idealfall zu einem Stillstand durch Vervollkommen kam, wobei dieser Zustand nie wirklich eintrat. In den einzelnen Übermalungsschritten variierte Rainer die Malweise, durch unterschiedliche Farbkonsistenzen, sehr trockene oder fließende Farbe und Pinselstrichen in verschiedenen Richtungen, Stärken und Intensitäten.¹²⁴ Im Gegensatz zu seinen gestischen Gestaltungen, die von innen nach außen wuchsen, arbeitete er sich bei den Übermalungen von außen nach

¹²¹ Zitiert nach: Schütt 1994, S. 61.

¹²² Rainer 1971, o.S.

¹²³ Zitat Rainer, Breicha (Hg) 1980, S. 73.

¹²⁴ Fuchs 1989, S. 24–26.

innen. Das Sichtbare wurde abgedeckt und die innere Emotion erschien letztendlich auf der Bildfläche.

André Breton schrieb in seinem zweiten Manifest zum Surrealismus: *„Unser gesamtes psychisches Vermögen zurückzugewinnen auf einem Wege, der nichts anderes ist als der schwindelnde Abstieg in uns selbst, die systematische Erhellung verborgener Orte und die progressive Verfinsterung anderer, ein ständiges Wandeln auf streng verbotenem Terrain.“*¹²⁵ Dieser „Abstieg in sich selbst“ ist wesentlich für Rainers Werk. Auch wenn der Surrealismus in Stil und Form nicht mehr zu erkennen war, sind es solche Überlegungen gewesen, die ihn zu den Übermalungen führten. Rainers gesamtes Werk ist eine Suche nach dem anderem. Ruhe und Ausgewogenheit waren die Kriterien der anfänglichen Übermalungen wie die „Schwarze Übermalung“ aus den Jahren 1954/56 (Abb. 41) zeigt. Das Verhältnis von Farbe und Bildformat sowie die Spannung zwischen Bildrand, überdeckter Fläche und Untergrund sind wesentlich. Statt Gestik geht es um Konzentration, um etwas, das durch die Malerei gebändigt ist. Das Darunter ist nur noch am Gerinnsel erkennbar. Malspuren sind sichtbar. Der Farbauftrag erfolgte sehr langsam und ungleichmäßig. Das Ergebnis ist kein glattes Bild. Als Betrachter ist man versucht, die Pinselstriche mit dem Auge nachzuvollziehen, um einen Hinweis auf das darunter Liegende zu erhalten. Das Verborgene veranlasst uns zu einem besonders intensiven Schauen und Hineindenken. Gerade diese nur fast vollständige Zumalung regt unser Unbewusstsein an. Die Vollkommenheit ist noch nicht erreicht und soll auch nicht erreicht werden. Gleichheit mit Gott wäre eine Vermessenheit, aber die Teilhabe am Göttlichen ist erstrebenswert. Ganz im Sinne der Mystifikationen des Johannes vom Kreuz. Dieser schrieb über die Vollkommenheit: *„Dennoch kann sich ein Mensch von diesen wie auch von anderen Unvollkommenheiten nie vollständig läutern, solange nicht Gott ihn in die ohne sein Zutun stattfindende Kontemplation der dunklen Nacht stellt.“*¹²⁶ Malschicht für Malschicht dringt der suchende Betrachter in diese Bilder ein. Der ausgesparte Malgrund ist eine Türe zurück in die Realität. Über den sich langsam

¹²⁵ Breton 1929, S. 560.

¹²⁶ Zitat Johannes vom Kreuz 2007, S. 41. In der dunklen Nacht erfolgt die Läuterung des Geistes, nachdem zuvor die Läuterung der Sinne erfolgt ist.

vollziehenden Arbeitsprozess schrieb Rainer: „...denn es ist ein schöpferischer Vorgang, d.h. der Maler muss mit Geduld erhörchen und abwarten, bis sich die nächstfolgende zu übermalende Stelle unangenehm bemerkbar macht.“¹²⁷

Werner Hofmann war der Meinung, dass Angst, Veränderungswut und Abtötungsdrang Rainer dazu zwangen, den Herstellungsprozess ständig weiterzuführen. Die Vollkommenheit wurde nie erreicht, da Rainer aus Angst vor dem fertigen Produkt immer wieder neue Fehler, Mängel und Defekte sah. Was ihn an den schlechten Stellen irritierte, war kein formaler Mangel, sondern die Gottferne des Künstlers, die durch Brüche und Risse im Kunstwerk sichtbar wurde. Rainer habe diese Wunde gebraucht, die er heilen wollte.¹²⁸

Hatte Rainer anfänglich die ungenügenden Arbeiten vernichtet, so eröffnete sich ihm in der Übermalung eine Möglichkeit zur Vervollkommenung. Immer wieder will er seine Bilder korrigieren und verbessern, um letztendlich ein vollkommenes Werk zu schaffen. Das Empfinden von Unfertigem setzt gleichzeitig eine Ahnung von Vollkommenem voraus. Möglicherweise liegt die Vollkommenheit nach der Rainer strebt nicht in einem einzelnen Werk, sondern in den zahlreichen Variationen seiner Arbeiten, die sich in der Rückschau zu einem Gesamtbild formen.

5.2. Otto Mauer – Galerie (nächst) St. Stephan

Rainer lernte den Priester Otto Mauer 1955 anlässlich seiner Teilnahme am Wettbewerb „Geist und Form“ der Katholischen Hochschulgemeinde in Wien kennen. In der Ausstellung waren auch Arbeiten von Josef Mikl, Wolfgang Hollega und Anton Lemden zu sehen. Neben dem eigenen engen Künstlerkreis waren, wie Rainer feststellte, „die katholischen Studenten die Einzigen, die uns nicht wie Aussätzige behandelten“.¹²⁹

Im Herbst 1954 übernahm Otto Mauer, gleichzeitig mit seiner Berufung zum Domprediger der Pfarre St. Stephan in Wien, die „Neue Galerie“ in der

¹²⁷ Zitiert nach: Zweite 1989, S. 36.

¹²⁸ Hofmann 1978, S. 45.

¹²⁹ Zitat Rainer, zitiert nach: Schütt 1994, S. 48 und Fußnote 154.

Grünangergasse von Otto Kallir und eröffnete sie unter dem Namen „Galerie St. Stephan“. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es in Wien nur die Galerie Würthle¹³⁰, die sich ebenfalls mit zeitgenössischen Kunstströmungen auseinandersetzte. Das Museum Moderner Kunst im Schweizergarten wurde erst 1962 gegründet. Insofern erbrachte Otto Mauer eine Pionierleistung im Bereich Promotion und Förderung der Gegenwartskunst, noch dazu wo der Wiener Art Club ab 1954 immer weniger Aktivitäten setzte. Die erste Ausstellung widmete Mauer Herbert Böckl und hielt am 6. November 1954 die Eröffnungsrede mit dem bezeichnenden Titel „Abstraktion und Metaphysik“. Für Mauer war dies ein erster Einstieg in die Abstrakte Kunst, die auch für Böckl eine große Herausforderung darstellte. Bis dahin lagen die künstlerischen Vorlieben Otto Mauers bei den fantastisch-grafischen Arbeiten Alfred Kubins bis hin zu den expressiven Werken von Hans Fronius. Mit dieser persönlichen Neuorientierung setzte Mauer den Grundstock für seine europäische Avantgarde-Galerie St. Stephan.¹³¹ Ziel war es, eine Plattform für zeitgenössische österreichische Künstler zu schaffen, als ein religionsbezogenes Bildungsinstitut und nicht als Handelsgalerie. Sie sollte ein Treffpunkt junger Künstler sein... eine Basis für katholische Kunsthistoriker... eine Einrichtung für Vorträge zum Arbeitsthema „Moderne Kunst im sakralen Raum“... ein Klubraum für Akademiker.¹³² Bereits 1941 schrieb Mauer *„Kunst habe den Abbau der vermorschten Weltgebäude zu beschleunigen, den eschatologischen Charakter der Wirklichkeit zu demonstrieren und zu vertiefen.“*¹³³ Die Galerie St. Stephan war eine christliche Galerie, wobei Otto Mauer nicht als Galerist, sondern als Domprediger, Künstlerseelsorger und geistige Potenz der Galerie auftrat, wie Robert Fleck es beschrieb. Die Galeriearbeit verrichteten meist die Künstler. Die charismatischen

¹³⁰ Die Galerie wurde 1865 als Verlagsniederlassung und Kunsthandlung gegründet und war in den 20er Jahren neben der „Neuen Galerie“ der einzige Ort, wo Kunst des 20. Jahrhunderts gezeigt und verkauft wurde. Geprägt war das Galerieprogramm durch Fritz Wotruba (Leitung von 1953–1965). Traditionell und international orientiert wurde wenig abstrakte Kunst gezeigt. Die Ausstellung konkreter Kunst von Mikl und Rainer 1953 bildete eine Ausnahme. Fleck 1982, S. 31–34.

¹³¹ Böhler 2003, S. 10.

¹³² Fleck 1982, S. 42–43. In zahlreichen PR-Briefen an ausländische Museumsdirektoren versuchte Mauer seine Galerie bekannt zu machen. Auch Otto Kallir berichtete er von seiner ersten Ausstellung (Böckl) und seinen weiteren Plänen. Fußnote 42 und 43.

¹³³ Zitiert nach Fleck 1982, S. 66.

Eröffnungsreden von Otto Mauer sind legendär und verwandelten die Galerie in ein Zentrum geistiger Produktivität. Zwischen 1954 und 1958 fanden um die 40 Ausstellungen statt, begleitet von Vorträgen und Symposien über aktuelle Kunst, unter anderem das Internationale Kunstgespräch 1958 in Stift Seckau.¹³⁴ Mit der Person Otto Mauer trat eine Wende in der österreichischen Kunstszene ein. Er wurde zum Mentor und Förderer, der seine internationalen Kontakte für die Aktivitäten der Galerie nützte. Gleichzeitig gab er auch der katholischen Kirche durch seine Galerie ein avantgardistisch-aufgeschlossenes Image. Beide Institutionen, die Kirche und die Kunst, hatten nach 1945 eine Neuorientierung notwendig und diese bestimmte er als charismatische Persönlichkeit mit. Mauer bot Rainer an, seine Arbeiten in der Galerie St. Stephan auszustellen. Unter dem Titel „Kreuzbilder und Proportionsstudien. Manifest zur Architektur des Kreuzes“ zeigte Rainer im November 1955 Kruzifikationen gemeinsam mit seinen Proportionsgestaltungen. Nach Herbert Böckl war Rainer der erste österreichische Künstler mit einer Einzelausstellung in der Galerie.¹³⁵ Gezeigt wurden seine Proportionen aus 1953, seine Reduktionen und einige sehr grafisch gestaltete Kreuzformationen, wie das Poster zur Ausstellung (Abb. 42) zeigt. Die Kritiken waren durchwegs negativ, wobei seinen Kreuzgestalten ein „*schöpferisches Vermögen*“ und eine „*tieferer Läuterung*“ zugesprochen wurde.¹³⁶

5.3. Otto Mauer – Die Malergruppe St. Stephan

Arnulf Rainer, Ernst Mikl, Wolfgang Hollega und Markus Prachensky gründeten 1956 die *Gruppe St. Stephan*. Sie waren der Meinung, dass ihr Qualitätsanspruch von niemandem in Wien geteilt wurde und sie diesen als Künstlergruppe gemeinsam vertreten sollten. Unterstützt von Otto Mauer wurde die Galerie St. Stephan in der Grünangergasse ihre Basis. Ihre Strategie war: „*Die Wiener Szene vom Hinterhof der Kunst zu internationalem Niveau zu*

¹³⁴ Fleck 1982, S. 62–67. Zum Kunstgespräch in Seckau siehe Fleck 1982, S. 81–98.

¹³⁵ Fleck 1982, S. 156.

¹³⁶ Kritik in der Presse im November 1955, Atelier Rainer.

*heben, um nicht selbst in diesem Hinterhof zu verkommen.*¹³⁷ Es ging ihnen nicht nur um eine Ausstellungsstätte für die eigene Kunst, sondern auch um den Einfluss bei der Auswahl der in der Galerie ausgestellten Künstler. Das Galerieprogramm wurde auf diese vier Maler konzentriert. Sie bestimmten den Schwerpunkt mit informeller Kunst. Durch Kooperationen mit ausländischen Galerien, vor allem in Deutschland, ergaben sich für die Künstler sehr wichtige Ausstellungsmöglichkeiten. Diese einseitige Orientierung wurde von der österreichischen Presse und Politik stark kritisiert.¹³⁸ Der intensive Austausch von informeller Kunst wurde dokumentiert als „Informelles bis zum Überdruß“¹³⁹ und „Altneues in der Grünangergasse“¹⁴⁰. Mauer wurde vorgeworfen, durch die einseitige Bevorzugung der vier Künstler das Bild der österreichischen Kunst im Ausland zu verfälschen. Man ging sogar so weit, die finanzielle Subvention davon abhängig zu machen. Obwohl 1959 die informelle Kunst bereits am Ausklingen war, hatten diese vier Künstler ihre Chance bereits genutzt. Innerhalb von zwei Jahren bot ihnen die Galerie zehn nationale und internationale Auftritte.¹⁴¹ Auch wenn die finanziellen Erfolge in der Zeit eher bescheiden geblieben sind, kann man rückwirkend sagen, dass diese vier Künstler auch heute am Kunstmarkt eine wesentliche Rolle spielen. Wobei Arnulf Rainer sicherlich die stärkste Position einnimmt. Diese intensive Zusammenarbeit als Gruppe mit Otto Mauer dauerte bis zum Beginn der 60er Jahre. Die wichtigsten Einzelausstellungen Rainers in der Galerie St. Stephan fanden 1955 und 1960 statt.

¹³⁷ Zitiert nach: Fleck 1982, S. 112.

¹³⁸ Fleck 1982, S. 112–114.

¹³⁹ Christian Sottriffer in: Die Presse vom 10.11.1962, zitiert nach: Böhler 2003, S. 12.

¹⁴⁰ Georg Lampe in: Die Presse vom 31.5. 1960, zitiert nach: Böhler 2003, S. 12.

¹⁴¹ Fleck 1982, S. 114. Eine Auflistung der Ausstellungen und Kooperationen von 1956 bis 1958 befindet sich auf S. 64–66.

5.4. Otto Mauer – Christentum

Otto Mauer interpretierte die Übermalungen Rainers als „*Verdichtungen des Vielfältigen in Einem*“¹⁴². Das Sein definierte sich laut Mauer nicht durch die rationelle Formel des Geistes, sondern durch Schichten, die über das Begreifliche gehängt wurden und somit das Unbegreifliche in den Vordergrund drängten. Ähnlich dem goldenen Untergrund, der in der Ikonenmalerei das Ewige symbolisierte, hüllte Rainer das Drama der Welt in das Schweigen eines Geheimnisses. Seine Übermalungen waren demzufolge für Mauer der Versuch, aus der Erregtheit der ziellos im Dasein verlorenen Seele in den Bereich des Einen und Notwendigen vorzustoßen.¹⁴³

Ist der Goldgrund das Abbild des himmlischen Lichtes, so ist die Ikone das Abbild der christlichen Urbilder. Ziel der Ikonenmaler war es also, das Urbild, das einmal erschienene Bild, aufs Neue sichtbar zu machen. Im Gegensatz zur starren und fixen Vorgabe der Ikonenmaler gibt die christliche Kunst des Westens der Schöpferkraft des Menschen mehr Raum. Kunst ist Menschenwerk. Das Mysterium Christi sei nicht in der Kunst an sich greifbar, aber es könne durch die Kunst nähergebracht werden.¹⁴⁴ Rainer ersetzte den goldenen Untergrund durch die schwarze Farbe und legte sie über das Bild. Das Abbild ist nicht sichtbar, aber das Mysterium ist spürbar.

*„Rainer schafft Vorhänge, die sich allmählich aus Hunderten von Strich- und Pinsellagen bilden, schwarze und farbige Vorhänge, die das überdecken, was unaussagbar ist... Er strebt der Gewissheit zu, dass die Vorhänge, hinter denen wir unsere Hoffnung verbergen, nicht Nichts bedecken, sondern das Eigentliche, das zu jeder Zeit noch aussteht.“*¹⁴⁵ In der Verborgenheit liege die Offenbarung. Erst durch die Deutung von Otto Mauer und durch dessen Einbindung der Übermalungen in den christlichen Kontext werde die vordergründig anarchisch anmutende monochrome Malerei auf die Stufe einer

¹⁴² Zitat Mauer, Breicha 1980, S. 58.

¹⁴³ Mauer 1993, S. 239–243.

¹⁴⁴ Schmied 1960, S. 44–49.

¹⁴⁵ Zitat Otto Mauer, Breicha (Hg.) 1980, S. 58.

mystischen Malerei gehoben. Für Armin Zweite bedeuteten diese Bilder eine direkte Absage an die Wirklichkeit, eine dargestellte Sinnlosigkeit der Malerei, die durch Negation von Sinn eine spezifische Aussage über Realität enthielten.¹⁴⁶ Der spirituelle Charakter von Rainers Arbeiten wurde eindeutig durch Otto Mauer erkannt, gefestigt und in einer Kunsttheorie veranschaulicht. Mauer wurde zum Propheten der metaphysischen Aspekte in Rainers Malerei. Die von ihm gebaute Brücke zwischen Glauben und Kunst schaffte ein annehmbares Erklärungsmodell für den verunsicherten Betrachter.¹⁴⁷ *„Kunst ist Erinnerung, revolutionärer Rückgriff auf die erste ungekränkte Welt... Das Paradies kommt nicht wieder, aber die Erinnerung daran ist die Vorahnung, die Hoffnung auf eine ‚neue Erde‘.“*¹⁴⁸ Dieses Zitat Mauers macht deutlich, dass dieser bei allem Verständnis für Kunst immer Theologe und Priester geblieben ist. Mauer ging es laut Reinhard Hoeps nicht darum, Kunst für die Liturgie oder für Kirchenräume zu finden, sondern um die Kunst an sich. Es sei nicht um die Konvergenz mit der christlichen Heilsbotschaft, sondern um die Fähigkeit, die Wege der Askese und Konzentration zum Absoluten aufzuzeigen gegangen.¹⁴⁹ Die Übermalungen von Rainer sind weder Kultbilder noch Andachtsbilder und doch haben sie die Funktion, mit dem Betrachter in Kontakt zu treten. Sie bieten ihm die Möglichkeit einer individuellen Identifizierung und sind dabei weder moralisierend noch belehrend.

¹⁴⁶ Zweite 1977, S. 38. Zweite stellte diese Aussage in den Zusammenhang mit Adornos Formulierung aus seiner „Ästhetischen Theorie“ von 1970: *„Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleich machen. Radikale Kunst heute heißt so viel wie finstere, von der Grundfarbe Schwarz.“*

¹⁴⁷ Böhler 2003, S. 12–14.

¹⁴⁸ Otto Mauer, Hollega – Mikl – Prachensky – Rainer, in: Galerie St. Stephan, Ausst.Kat., Wien 1960, zitiert nach: Böhler 2003, S. 13.

¹⁴⁹ Hoeps 2004, S. 23–24.

6. KREUZE

Der Zeitraum zwischen 1955 und 1960 wurde von Robert Fleck als Rainers „katholische Periode“ bezeichnet.¹⁵⁰ Monochrome Übermalungen und Kreuze dominierten sein Werk und wurden von Otto Mauers Interpretationen gleichsam in den Modus des Sakralen gehoben. Rainer hat sich auf diese Interpretationen eingelassen, aber nie ein persönliches Bekenntnis zur Kirche und zur katholischen Religion in seinen Texten dargelegt oder sie als Intention für seine Arbeiten bestätigt. Der Ausgangspunkt für seine Arbeiten waren die mystischen Schriften des Johannes vom Kreuz und sein Interesse für ostasiatische Religionen.

Rainers Statement am Plakat für seine Ausstellung 1955 in der Galerie St. Stephan „Proportionsstudien und Kruzifikationen“ zeigte ganz deutlich von seinem großen Interesse und Verständnis für das Sakrale und für das Thema des Kreuzes im Allgemeinen: *„Die Form ist Physiognomie, deshalb kann sie auch Inkarnation sein. Es ist mein Denken, dass es uns nicht möglich sein wird, die sakrale Kunst wiederzufinden, und das sollte unser aller Anliegen sein ... So könnte die Malerei eine Form von Exerzitien werden, in der Hoffnung, dass uns dann einmal von oben die große sakrale Kunst geschenkt wird, welche uns eine Ahnung gibt von dem Zustand, in dem Schauen und Essen eins sind. Die Kunst, die wir heute so gänzlich nicht verdienen und die wir so gänzlich benötigen.“*¹⁵¹

In der Publikation „Weinkreuz“ von 1993 beschäftigte sich der damalige Pfarrer der Jesuitenkirche St. Peter in Köln Prof. Friedhelm Mennekes sehr ausführlich mit dem Kreuz in allen Ausprägungen in Rainers Werk. Er verband die Theologie des Kreuzes und dessen Darstellung in der Kunstgeschichte mit der Formgeschichte des Kreuzes und der persönlichen Betroffenheit über die Geschichte der Passion – alles Faktoren, die Rainers Kreuz-Thematik mitbestimmt hätten. Das Weinkruzifix (Abb. 57) entstand 1957 als

¹⁵⁰ Fleck 1982, S. 56.

¹⁵¹ Zitat Rainer aus dem Text des Ausstellungsplakates „Kreuzbilder und Proportionsstudien. Manifest zur Architektur des Kreuzes“, in der Galerie nächst St. Stephan, 1955, Atelier Rainer.

Auftragsarbeit für die Katholische Hochschulgemeinde in Graz. 1965 wurde es verkauft und tauchte nach Umwegen über Privatsammlungen 1972 bei der Galerie Klewan in München wieder auf. Dort erwarb es Arnulf Rainer und überarbeitete es. Die Galerie AK verkaufte es 1983 der Tate Gallery in London. Dieses wechselvolle Geschick nahm der Jesuit Friedhelm Mennekes zum Anlass, um über das Motiv des Kreuzes allgemein und spezifisch im Hinblick auf Rainers Werk zu schreiben. Es entstand eine umfassende Publikation über den Austausch von Religion und Kunst. Das Kreuz sei ein Zeichen für das gänzlich Andere, für einen Ort wo die innere Form der Kunst und jene der Religion identisch seien. In diesem Sinne werde, wie Mennekes es verdeutlichte, das Kreuz im Schaffen Arnulf Rainers zu einer zentralen Kategorie und zu einer inneren Formkraft seiner Kunst. Vielfalt und Einheit hätten sich in der äußeren Gestaltung getroffen und eine innere Bildwirklichkeit eröffnet.¹⁵²

Für Hans Gercke gehörte das Kreuz zu jenen wenigen elementaren Symbolen, die ihre Bedeutung in sich tragen. Es ist ein Zeichen, das bereits in vorchristlicher Zeit als kultisches Symbol existiert hat, in weiterer Folge als christliches Heilszeichen und gleichzeitig als profanes Symbol auftritt. Das Kreuz fungiere in seiner alltäglichen Bedeutung als Koordinatensystem, Wegekreuz oder Markierungspunkt. Das Kreuz sei Berührungspunkt und somit Begegnung zweier Linien, Richtungen oder Bewegungen. Es sei also schon von seiner Konstruktion her eine Überlagerung, eine Verdichtung und Konzentration. In der Gestalt des aufrecht stehenden und die Arme ausbreitenden Menschen würden sich Horizonte, Himmel und Erde verbinden.¹⁵³

Das Kreuz an sich ist eine geometrische Form. Bei den Kreuzübermalungen geht es aber nicht nur um die Form an sich, sondern auch um die energetische Aufladung dieses Zeichens. Für Rainer ist das Kreuz eng mit Destruktion, Leid und Tod verbunden und weniger mit christlichen Glaubensinhalten. In der christlichen Kultur ist es mit dem Martyrium Christi und heilsgeschichtlichen Vorstellungen, demzufolge also fest mit der christlichen Kunst verbunden.¹⁵⁴

¹⁵² Mennekes 1993, S. 149–152.

¹⁵³ Gerke 1981, S. 201.

¹⁵⁴ Zu Rainers Kreuzen siehe auch Mennekes 2001.

Bereits in den „Zentralgestaltungen“ von 1951 und 1952 wurde durch die Überlagerung horizontaler und vertikaler Linien die Form eines Kreuzes bestimmt. In der Arbeit „Zentrale Kruzifikation“ (Abb. 43) aus den Jahren 1952/53 entwickelte Rainer aus einer Zentralisation heraus durch Übermalen die „Zentrale Kruzifikation“. Die expressive, dynamische Geste wurde zu einer Kreuzfiguration verdichtet. Das „Balkenkreuz“ (Abb. 44) aus 1954 ist eines der frühesten ausgearbeiteten Kreuzdarstellungen und steht in Verbindung mit den fließenden geometrischen Reduktionen (Abb. 39) aus dem gleichen Jahr. Auffallend sind hier die weißen Freilassungen innerhalb der wuchtigen Kreuzdarstellung, die auf den Figur-/Grund-Bezug hinweisen und somit auch auf eine bewusste Übermalung des Grundes.

Das Kreuz tritt in Rainers Werk in drei Ausdrucksformen auf: entweder als gemaltes Kreuz, wie im oben genannten „Balkenkreuz“, oder als übermaltes Kreuz, oder formbestimmend, wie in seinen gebauten Holzkreuzen. Als symbolisches Zeichen war es bereits in den surrealistischen Arbeiten zu finden. In der Zeichnung „Die Brillenfrau“ (Abb. 1) verwendete er das Kreuz als religiöses Zeichen zur Betonung des Heiligenscheines, im Bildhintergrund ist es dann ein Zeichen auf dem Firmament, letztendlich dient es auch als Markierung zur Abdeckung einer Wunde am Brustkorb. Ab den Blindzeichnungen und Zentralgestaltungen wurde es zu einem bildfüllenden Zeichen und in den Übermalungen ab 1954 war das Kreuz als übermaltes Element, entweder aufgrund des zugeordneten Titels oder der noch teilweise sichtbaren Form, erkennbar. Die ersten Kreuze als Bildformate (Abb. 47) entstanden ab 1955. Aus unterschiedlichen Hölzern, Pressspanplatten und Resten zerstörter Transportkisten zimmerte sich Rainer seine frühen Kreuzformationen. Das Kreuz in Form, Zeichen und Prinzip erscheint in allen Schaffensphasen des Künstlers.

Nie steht das Kreuz ruhig vor dem Betrachter, immer konfrontiert es ihn mit Zweifel, mit einer inneren Anspannung, Vernichtung, Verwandlung und Auflösung, aber vor allem mit einem Geheimnis. Die Macht des Zeichens wird von Rainer während seines Arbeitsprozesses transformiert und wie er selbst sagte: *„...erheben sie (die Kreuze) keinen Anspruch, eine spezielle Bildnerei für sakrale Räume zu sein. Sie stammen aus sehr persönlichen Wurzeln. Anlass war*

*eine subjektive Betroffenheit, sowohl über Person, Ereignis als auch Idee des Kreuzes.*¹⁵⁵

6.1. Kreuz und Nacht

1960 stellte Rainer in der Galerie St. Stephan gemeinsam mit mittelalterlichen Sakralplastiken seine schwarzen und zu dieser Zeit auch schon teilweise farbigen monochromen Übermalungen aus (Abb. 45). Dazu erschien eine Publikation mit Textauszügen aus „Kreuz und Nacht“ des französischen Mystikers Louis Chardon (1595–1651). Diesen Text illustrierten Reproduktionen der Übermalungen Rainers. Das Titelblatt zeigt eine mit schwarzer Tusche übermalte Spirale von Friedensreich Hundertwasser (Abb. 46). Chardons Text beginnt folgendermaßen: *„In dieser Leere alles Wahrnehmbaren und mit der Vernunft Erreichbaren, erfährt die Seele, dass Gott alles und alles andere daher Nichtsein ist.“* Auch die aufgelisteten Titel der abgebildeten Übermalungen verweisen auf eine enge Verbindung mit dem Christentum: „Dornen, darüber Finsternis“; „Der Himmel verhängt“; „Das Kreuz Jesu Christi von der sechsten bis zur neunten Stunde“ etc. Beigelegt war dem Heft ein Abdruck der Rede Otto Mauers anlässlich der Eröffnung der Ausstellung: *„...Das Bild nimmt den Charakter meditativer Ikonen an... Das Drama der Welt hüllt sich langsam und unaufhaltsam in das Schweigen eines Geheimnisses, das seine Übermacht im Verborgenen besitzt.“*¹⁵⁶ Diese Ausstellung der Übermalungen Rainers in Verbindung mit dem mystischen Text und den sakralen Figuren, stellte seine Arbeiten in einen besonders starken Bezug zum Christentum. Das ganze Konzept war auf Askese und Abgeschiedenheit, sowie Konzentration und Beschauung ausgerichtet. Ein Manifest des Unbegreiflichen. Alfred Schmeller stellte in seiner Kritik fest, dass Rainer in seiner Askese sehr weit ging, aber diese *„malende Büberhaltung“* nicht bis zur letzten Konsequenz durchgehalten

¹⁵⁵ Zitat Rainer 1980, S. 5.

1980 begann Rainer mit seiner zweiten großen Kreuzserie. Hier distanziert er sich von den religiösen Auslegungen seiner Arbeiten und weist auf einen sehr persönlichen Zugang zu den Kreuzen hin.

¹⁵⁶ Dädalus Reihe Nr. 2, Louis Chardon. La croix et la nuit. Kreuz und Nacht. Arnulf Rainer, Basel 1960.

hat. Die Malerei schaute überall unter den Übermalungen hervor. „*Reklamesucht und Todesmut*“ wären die Pole, zwischen denen der Betrachter hin- und herpendelt. Er verglich die Aktion mit einer „*Seiltänze*“ *vorstellung über den Donaukanal ohne Netz*“ („Kurier“, 12. April 1960).¹⁵⁷

Auf der einen Seite steht Rainers Malerei in Verbindung mit Mystik und Religion, auf der anderen Seite sieht man eine Malerei, die nichts mit Erhabenheit und Schönheit zu tun hat. Dieses Spannungsfeld weckt auch heute noch den Unmut vieler Betrachter. Dieser kann sich in seiner Interpretation nicht auf die schöne Farbe oder die schöne Form berufen, sondern muss eine intensive Auseinandersetzung mit dem Bild zulassen. Wie gebannt ist man auf der Suche nach dem Geheimnis, welches der Künstler darunter verbirgt, man hat die Möglichkeit in Rainers „Zwischenwelten“ einzutauchen. In diesen Welten, wo Gegensätze sich annähern, liegt das Geheimnis, die Belohnung für den Betrachter.

Das Ästhetisch-Interessante

Mystik und Religion sind mögliche Werkzeuge für Deutungen von Rainers Bildern, aber verlangen nicht gerade diese Interpretationen eine Schönheit, einen Schauer und/oder ein Grauen in der Darstellung, um eine Relation zum Erhabenem in gewohnter Weise herzustellen? Der Betrachter ist verunsichert ob des ästhetischen Wertes dieser Bilder. Diese Verunsicherung weckt das Interesse – macht sie ästhetisch interessant. Paul Liessmann erklärte diesen doch sehr weit gefassten Begriff des Interessanten aus historisch-philosophischen Überlegungen. Ursprünglich entstand dieser aus einer Schuldeinforderung. Die Schuld des einen war das Interesse des anderen. Das ästhetische Interesse stand oft im Gegensatz zur Schönheit oder zum moralisch Korrekten. Friedrich Schlegel sah im Interessanten eine Absenz des Schönen und Verbindlichen und gab ihm einen „provisorischen ästhetischen Wert“¹⁵⁸. Diese Flüchtigkeit und das transitorische Phänomen im Interessanten wäre, nach Liessmann, wesentlich für das Verständnis der Moderne. Verbunden mit der

¹⁵⁷ Pressekritik aus dem Atelier Rainer.

¹⁵⁸ Liessmann 2004, S. 105, Fußnote 3.

Abweichung vom Gewohnten setzte das Interessante eine Reflexion über sich selbst voraus und müsste als autobiografisches Moment inszeniert werden. Originalität, Individualität und Besonderheit seien Merkmale der Kunst der Moderne, damit müsste „...die Ästhetik der Moderne zu einer Ästhetik der Abweichung, des permanenten Traditionsbruchs und der radikalen Modernisierung werden, und indem sie dies wurde, wurde sie interessant.“¹⁵⁹

Rainer schafft es mit seinen Übermalungen, Texten und Ausstellungskonzepten Interesse zu wecken. Die ästhetische Empfindung liegt demnach in der Steigerung des Reizes. Die Arbeiten riefen und rufen Empörung hervor. Sie als Betrachter interessant zu finden, bedeutet ein Sicheinlassen auf neue, unbekannte, von der gängigen Norm abweichende und oft sehr flüchtige Reize.

7. EXKURS: TRADITION DES BAROCK IN DER POSTMODERNE ¹⁶⁰

Die monochromen Übermalungen und Kreuze, in ihrer üppigen, bewegten, narrativen und sehr persönlichen Wirkung, stehen der Tradition des Barock nahe. Sie veranlassen zu einer Betrachtung des Barock aus unserer heutigen Sicht und führen zu der Frage, inwieweit sich Merkmale der Kunst dieser Epoche in Rainers Arbeiten wiederfinden. Es sollen hier nicht zwanghaft stilistische und formale Zuordnungen getroffen werden, vielmehr sollen mögliche Erklärungen für die Wirkung von Rainers Übermalungen aufgezeigt werden.

Der lange negativ besetzte Begriff des Barock, abgeleitet von der unregelmäßig geformten Perle, wurde erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durch kunsttheoretische Auseinandersetzungen wertfrei gemacht. Heinrich Wölfflin verfasste 1888 in seiner Gegenüberstellung von Renaissance und Barock eine erste zentrale Systematik zum Barock: Barock war hier jener Stil, in den sich die Renaissance auflöste – der Übergang vom Strengen zum Freien,

¹⁵⁹ Zitat Lissmann 2004, S. 111.

Zum Interessanten vergleiche Lissmann 2004, S. 101–113.

¹⁶⁰ Diese Zusammenfassung ist ein Auszug aus einem in der Übung „Barockes in der Kunst des 20. Jhdts“ am Institut für Kunstgeschichte, Wien, Edith Futscher, WiSe 2008, gemeinsam erarbeiteten Textes.

Malerischen, zur Form der Formlosigkeit. Der Grund für den Wandel von Renaissance zu Barock wurde symptomatisch für ein neues Bewusstsein des Menschen angenommen, der nach neuen Reizen und einem individuellen Ausdruck suchte.¹⁶¹

Auf die Frage, was typische Elemente des Epochenstils wären, versuchte Gilles Deleuze 1988 in seiner Abhandlung „Die Falte. Leibniz und der Barock“ Antworten zu geben.¹⁶² „Die ins Unendliche gehende Falte ist das Charakteristikum des Barock“.¹⁶³ Sie stand für ein Denkmodell, das Deleuze ausgehend von der Monadentheorie von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716) zu einer barocken Metaphysik konstruierte. Körper und Seele befänden sich in einem komplexen und untrennbaren Verhältnis zueinander. Deleuze entwarf das Bild eines zweigeschossigen Hauses, in dessen unterer Etage die Materie und in dessen oberer die Seele eingeschlossen war. Das Ereignis der Welt wäre durch Faltungen in die Materie und in die Seele eingeschrieben. Dieses in sich offene, aber nach außen abgeschlossene Bezugssystem repräsentiere eine Vielfalt an Krümmungen und Variationen. Daraus ergäben sich wieder Variationen von *Gesichtspunkten* (Positionen, Orte), die im Gegensatz zur linearen Zentralperspektive von einem Subjekt unabhängig wären. Nicht das Subjekt würde die Variationen entwickeln, sondern die Variation würde sich eröffnen. Deleuze bezeichnete dies als die „Idee des barocken Perspektivismus“. Wenn man die Metaphysik umlegte auf Merkmale, die für die Kunst im Barock relevant waren, ergaben sich folgende Kriterien für das Barocke bei Deleuze:¹⁶⁴

Die Falte wurde ins Unendliche übertragen. Nicht nur auf Gewand beschränkt, trat sie im Barock aus der Form heraus. Sie wurde grenzenlos und damit Ausdrucksform und Gestaltung. Das Gemälde wurde derart mit Falten überzogen und fand seine Entsprechung im All-over der modernen Kunst.

Das Innere und das Äußere/Oben und Unten: Diese Dualitäten waren wesentliche Parameter in der barocken Kunst, sichtbar durch die abgestimmte

¹⁶¹ Wölfflin 1986, S. 1–98.

¹⁶² Deleuze 1988, relevant sind vor allem die Kapitel 1,2, 3 und 9.

¹⁶³ Deleuze 1988, S. 11.

¹⁶⁴ Deleuze 1988, S. 61-67.

Gestaltung von Fassade und Innenraum oder bei der gleichzeitigen Darstellung von irdischen und göttlichen Ereignissen innerhalb eines Themas. Durch Kommunikation würden Bezüge zwischen den Ereignissen hergestellt und eine harmonische Einheit geschaffen.

Das Entfalten bedeutete kontinuierliche Ausdehnung. Die Linie faltete sich zur Spirale, wurde zu einer Turbulenz und führte zur Auslöschung des Umrisses. Wölfflin hatte dafür den Begriff der Massenhaftigkeit¹⁶⁵ verwendet. Die Malerei trat aus ihrem Rahmen heraus und wurde zur Skulptur. Die Bildhauerei steigerte sich in der Architektur und diese fand im Umfeld der Natur eine Weiterführung. Es kam zu einer extensiven Einheit der Künste als Universaltheater oder Performance.

Die *Krümmung* oder *Beugung* als wesentliches mathematisches Instrument in der Leibniz'schen Theorie repräsentiere sich in der Kunst durch fließende Übergänge, runde Formen und geschwungene Linien. Es entstand ein Sprachcharakter, das Kunstwerk war nicht mit einem linearen Blick zu erfassen, sondern durch Verweise und Bezüge untereinander zu lesen.

Als *Texturen* bezeichnete Deleuze die verschiedenen Arten der Materienfaltung. In ihrem Bestreben, sich zu vergeistigen, lag das Wesen der barocken Allegorie.

Walter Benjamin unterschied ebenso wie Deleuze zwischen zwei Arten, einen Begriff und dessen Gegenstand zu steigern. Das *Symbol* als abstrakte Personifizierung war isoliert, konzentriert und bereinigt ohne Zusammenhang im Universum. Die *Allegorie* hingegen stelle einen Kontakt, eine Verbindung, eine Kommunikation mit der Idee, die mit dem Begriff verbunden war, her und baue diesen als Ereignis in ein vernetztes Bezugssystem ein. Das Barocke zeigte sich uns als eine Bewegung, die das Geistige, die Seele eines Kunstwerkes durch Körperlichkeit ausdrücken möchte.¹⁶⁶

Jacques Lacan definierte den Barock als „*die Regulierung der Seele durch die Körperschau*“. Die christliche Kunst des Barock sei die Ausstellung des Körpers, der Genuss evoziere; das Barocke funktioniere demnach über die körperliche Dimension, die Form der Aussage, nicht den Inhalt. Nicht nur die Sprache

¹⁶⁵ Wölfflin 1986, S. 87.

¹⁶⁶ Hillach 2000, S. 186–229.

transportierte für Lacan Unbewusstes, sondern das Unbewusste war auch sprachlich strukturiert. Sätze wie „Ich denke an Sie“ würden in der Präposition „an“ das Unbewusste sichtbar machen, „an“ als eine Vermessung dessen, was dazwischen stehe. Die Präposition „an“ schaffe eine Distanz, in der das Unbewusste einen Raum fände.¹⁶⁷

7.1. Rainer und Barock

Barock als Symptom kann auch für die österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts angenommen werden, steht er doch als (alt)österreichischer Nationalstil im Dienst kulturpolitischer Identitätsstiftung, dies erörterte Eva Michel in ihrer Dissertation.¹⁶⁸ Barocke Symptome bezogen auf die vorangegangenen Erläuterungen lassen sich auch in der Malerei Rainers finden. Arnulf Rainer erzeugte in seinen Kreuzübermalungen (Abb. 47) einen Dialog zwischen Fond und Malerei. Es entstand ein Zusammenklang der metaphysischen Ebene des Kreuzes (Seele) und der menschlichen Ebene der Malerei (Materie) durch Umformung, Auflösung und Überlagerung der Malschichten. Rainers Bilder sind nicht glatt und abgeschlossen in ihrer Oberfläche. Die Spuren vorangegangener Pinselstriche bleiben vorhanden und fordern ihn zu immer neuen Veränderungen auf (Abb. 41). Jede neue Farbschicht bezieht sich auf die vorherige. Durch den Dialog entsteht eine Vernetzung. Das Kontemplative, Vergeistigte wird mit Aktivität des Malprozesses verbunden und schafft dadurch Raum für persönliche Empfindungen.

Bezogen auf Wölfflin war Barock jener Stil, in dem die Renaissance sich auflöste und in dem ein Übergang vom Strengen zum Freien und Malerischen, von der begrenzten Form zur Formlosigkeit stattfand.¹⁶⁹ Rainer löste die strenge Form des Kreuzes auf, indem er die starre Fläche durch Übermalung in Bewegung

¹⁶⁷ Jacques Lacan 1972-73, S. 113–126.

¹⁶⁸ vergleiche dazu: Eva Michel, *Inventing Tradition. Die Rezeption der Alten Meister und das „Barocke“ in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Topos und künstlerische Strategie*, Diss., Wien 2009.

¹⁶⁹ Wölfflin 1986, S. 11.

und Dynamik versetzte. Das Kreuz verlor zwar seine äußere Form, behielt aber seinen Symbolcharakter. Es erfolgte eine Transformation des Kreuzes in die subjektive Welt Rainers, das Kreuz erhielt eine neue individuelle Identität. Aus dem starren, unbewegten Symbol wurde ein aktuelles Ereignis, verbunden mit der dem Kreuz innewohnenden sakralen und profanen Idee. Rainer malte *über* ein Kreuz. Durch die sprachliche Bezeichnung *Über-malen* entstand eine Distanz zwischen dem Darunter und Darüber und damit ein emotional aufgeladener Raum für das Unbewusste, in welchem sich unendliche Variationen dem Betrachter öffneten.

Barocke Symptome zeigen sich bei Rainer vor allem in seinem künstlerischen Konzept des *Über-malens* und im langandauernden und unendlich ausdehnbaren Malprozess. Manche Arbeiten bleiben mehrere Jahre in seinem Atelier und werden nur von Zeit zu Zeit weiterbearbeitet. Es ist die Wiederholung, die Rainer in Erregung versetzt, entweder bedächtig meditativ oder ekstatisch aggressiv. Immer findet er noch eine Stelle, die verändert gehört um näher an die unerreichbare Vollkommenheit zu gelangen. Dieser Prozess ist in sich offen und unabschließbar und damit im Sinne von Deleuze eine ins Unendliche gehende Falte.

Umberto Eco verband Barock mit dem von ihm geprägten Ausdruck eines „offenen Kunstwerkes“. Das barocke Weltbild stellte, nach seiner Ansicht, den Menschen mit seiner Kunst und Wissenschaft in Bezug zu einer sich bewegenden Welt. Im Gegensatz zu den symmetrischen Linien und den geschlossenen Winkeln der Renaissance, die einen frontalen, festgelegten Betrachterstandpunkt gestatteten, sollte das barocke Kunstwerk den Betrachter zu einem wiederholten Standortwechsel veranlassen. Dadurch wäre das Werk ständig unter neuen Aspekten zu sehen – es verwandelt sich, bewegt sich und ist unbestimmt in seiner Wirkung. Die Unbestimmtheit und die Bewegung würden ein Eingreifen des Betrachters, ein Sicheinfügen in eine gestaltete Welt ermöglichen. Erst dieser „*interpretative Dialog*“¹⁷⁰ vollendete das Kunstwerk.¹⁷¹

¹⁷⁰ Zitat Eco 1973, S. 55.

¹⁷¹ Eco 1973, S. 27–60.

Der stille Dialog, den Rainer durch seinen mehrfachen Malprozess führt, bewirkt Offenheit. Es ist der sensible Betrachter, der darauf reagieren kann, um individuelle Relationen und Perspektiven herzustellen. Rainers Übermalungen sind demnach Vernetzungen mit dem Verborgenen, die es dem Betrachter ermöglichen, in das System einzusteigen. Diese Werke sind offen und unbestimmt, daher auch nicht allgemein interpretierbar, sondern sehr individuelle Kreuzungspunkte von Gedanken und Haltungen. Diese Unbestimmtheit ist für Rainer das Problem und gleichzeitig der Antrieb: *„Die ewige Empfindung des Fragmentarischen, Halben, Unfertigen, die ich gegenüber meiner Arbeit habe, war der Motor für alle meine neuen Schritte.“*¹⁷² Die Arbeiten Rainers sind trotz aller möglichen Parallelitäten mit barocken Elementen moderner Interpretationen dieser Epoche kein Anachronismus, sondern bleiben dessen eigenständige Ausdrucksweise und lassen sich nicht einem Stil oder einer Epoche zuordnen.

7.2. Geometrisches – Organisches/Inkarnation durch Farbe

1955 besuchte Rainer eine Mondrian-Ausstellung in Zürich und war von dessen Arbeiten überwältigt. Rudi Fuchs sah die Verbindung zu Piet Mondrians Malerei in der Zusammenhalt schaffenden Zuordnung von Farbe, Linie und Fläche.¹⁷³ In seinen Arbeiten (Abb. 49) sind die schwarzen Linien durch ihre Schnittpunkte am weißen Grund verankert und weisen damit den Farben einen festen Ort zu. Diese klare Struktur stabilisiert und fixiert Mondrians Gemälde in sich. In der Dichtheit und Kontrolliertheit lag für Rainer das Faszinierende an Mondrians Arbeiten. Er erreichte einen ähnlichen Zusammenhalt und eine Stabilisierung durch schichtweise Zustreichungen seiner Übermalungen.

*„Das Fleisch zu erkennen statt es im Ornament zu glätten oder in der Askese abzutöten. ... Das Verlangen nach sinnlicher Erkenntnis ermächtigt den Künstler dazu, verletzend, demaskierend, gewalttätig und zerstörend aufzutreten“*¹⁷⁴, so

¹⁷² Zitat Rainer, Breicha 1980, S. 20.

¹⁷³ Fuchs 1989, S. 27-28.

¹⁷⁴ Zitat Hofmann, Hofmann S. 123.

charakterisierte Werner Hofmann die neue Radikalität in den Werken von Oskar Kokoschka, Egon Schiele und Richard Gerstl um 1908. Die Wunden, die Kokoschka mit Feder und Pinsel aufriss, hatten eine verletzende Brutalität auf der menschlichen Ebene, aber auch eine religiös-mystische Dimension. Diese entsprang, laut Hofmann, dem österreichischen Katholizismus. Der Geist war in der Kultur Fleisch geworden. In dieser Tradition standen Herbert Böckl und in weiterer Folge auch die Aktionisten mit Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Valie Export sowie auch Lassnig und Rainer. Für Hofmann war diese Radikalität aber nicht nur eine Tradition, sondern die zentrale Chiffre für Österreichs Beitrag zur Malerei des 20. Jahrhunderts. Diese bedingungslose Fleischbeschau ließe sich in ihrer Intensität weder im deutschen Expressionismus noch in der Avantgarde in Spanien, Frankreich oder Russland finden.¹⁷⁵

Rainer überzog die Bilder, wie die „Zumalung“ (Abb. 48) zeigt, mit Schichten, die sich Häuten gleich über den Bildgrund legen. Es kommt zu einer Inkarnation und damit zu einer Verlebendigung. Die Verwandlung geschieht Schicht für Schicht. Jeder Malprozess hinterlässt eine Spur auf dem darüber Liegenden und eröffnet einen unendlichen Variantenreichtum an Merkmalen. Die Zeichen der Zeit sind so wie die Narben und Geschwüre auf der menschlichen Haut in das Bild eingeschrieben. Rinnsale treten wie Körperflüssigkeiten aus der Form heraus bzw. sind unter der Malschicht gestockt. Seine Kreuze und Übermalungen haben etwas Obsessives und Beschwörendes. Die Form wird bei Rainer nie zu einer dekorativen Fläche, sondern wächst zusammen zu einem Bezugssystem von Schnittpunkten und Überlagerungen. In diesem System vereinigt sich für den Betrachter sinnliche Erfahrung und kontrollierte Ordnung. Man begibt sich auf eine Spurensuche nach Bewegungsabläufen, Erhebungen, Störungen, Verbindungen, die sich dem Blick immer wieder entziehen und emotional spürbar bleiben. Die Ruhe der Flächenform wird mit Energie geladen. Rainers informelle Arbeiten und auch seine Proportionsstudien finden in den frühen Übermalungen einen komprimierten Ausdruck. Emotion und Kontrolle

¹⁷⁵ Hofmann 1985, S. 120–129.

die beiden Pole in Rainers vorangegangenen Arbeiten verschmelzen in seinen Übermalungen.

8. RAINER UND SCHWARZ

Für Rainer war die Verwendung von Schwarz nie ein Thema, sondern eine Selbstverständlichkeit oder besser noch: eine Notwendigkeit. Auch in seinen schriftlichen Beiträgen brachte er keine Überlegungen zum Einsatz von Schwarz oder Farbe. In seinem Text *Rainer, The black hand of Vienna*, 1961 unter dem Pseudonym Alfred Emill veröffentlicht, war die schwarze Malerei für ihn eine Abgrenzung zu den Künstlerkollegen der Gruppe St. Stephan und ein Aufruf, sich nicht vom *europäischen Dekorierungsrummel* einnehmen zu lassen. Rainer, die „schwarze Hand“, lässt seinen künstlerischen Willen nicht in Schönheit und Harmonie veröden zum Zweck leichter Verbreitung, wie er in diesem Text kategorisch feststellte.¹⁷⁶

Barbara Catoir sprach von einer Farbverweigerung, da keine farbtheoretischen Äußerungen in Rainers Texten zu finden waren. Rainer schrieb von einem „*fast verschlossenen, schwarzen Bild*“ sowie vom „*ganz dunklen Bild*“. Sein Einsatz von Farbe oder Schwarz hatte immer spirituelle Qualität. Er drückte damit eine Befindlichkeit wie Erregung, Ekstase, Umnachtung oder Trance aus. Schwarz ist auch die mächtigste Farbe in Rainers Werk. Sie tötet ab, erstickt, absorbiert und erzwingt in ihrer Dominanz ein Schweigen, wie Catoir es formulierte.¹⁷⁷

Gerhard Roth bezeichnete ihn als *Philosoph der Finsternis*, ohne ein Oben und Unten, ohne moralische Kategorien – eine Absage an alle Behauptungen und festgelegte Gegebenheiten. Indem Rainer das Vorgefundene mit Schwärze „vervollkommnet“, schuf er sich seine eigene Unendlichkeit.¹⁷⁸

Trotz unterschiedlicher Malstile kristallisierte sich für die amerikanische und europäische Kunst um 1950 ein gemeinsamer Nenner heraus, nämlich die Verwendung von Schwarz. Gabriele Schor erklärte dies durch die Rezeption von Pablo Picassos Gemälde „Guernica“ (1937) und dem neuen Einsatz von

¹⁷⁶ Der Text Rainers ist abgedruckt in Breicha (Hg.) 1980, S. 64.

¹⁷⁷ Catoir 1988, S. 45–50.

¹⁷⁸ Roth 1997, S. 58–59.

Schwarz in den Bildern von Henri Matisse. Dieser verwendete Schwarz nicht mehr als lineare Konstruktion, sondern zur Bewältigung von Fläche und attestierte Schwarz eine ausstrahlende Kraft. Schwarz wurde von ihm als eine Farbe des Lichts und nicht der Dunkelheit eingesetzt.¹⁷⁹ Schor analysierte die unterschiedlichen Aspekte beim Einsatz der Farbe Schwarz im Werk der Abstrakten Expressionisten: Für Franz Kline gab es nur zwei Farben, die der Kunst würdig waren, nämlich Weiß und Schwarz, alle anderen Farben dienten der Illustration. Robert Motherwell verwendete die Farben in seinen Symbolwerten. Schwarz als Todesmetapher durchzog sein gesamtes Werk. Schwarz trat für Motherwell dann als Farbe hervor, wenn der Künstler sie zu einer dachte, sie mit seinem ganzen Körper einsetzte. Für Jackson Pollock bedeutete Schwarz Ursprung und Authentizität. Barnett Newman sah in Schwarz die einzig geeignete Farbe für die tragische Aura, sie bedeutete für ihn den höchsten farblichen Ausdruck für das Sublime. Der Ästhetizismus von Ad Reinhardt und auch Marc Rothko war weder von Matisse noch von Picasso beeinflusst, sondern stand in der Tradition von Kasimir Malewitsch und vermittelte ein Schwarz ohne Pathos und Rhetorik.¹⁸⁰ Neben dem ganz persönlichen Zugang jedes Einzelnen wurde die Farbe Schwarz identitätsstiftend für diese Gruppe. Clement Greenberg, ein Verfechter der amerikanischen Kunst der New Yorker Schule, sah das Insistieren auf Schwarz-Weiß als eine der radikalsten künstlerischen Entwicklungen seit 1944. Es gab laut Greenberg keine vergleichbare Erneuerung in der Pariser Kunst. Black/White stand für ihn im Gegensatz zu der europäischen Tradition der Hell-Dunkel-Malerei und ihren Abschattierungen.¹⁸¹ Die Verwendung von Schwarz prägte die Typologie des Abstrakten Expressionismus und wurde zu einer Abgrenzungsstrategie gegenüber der europäischen Malerei und „New York – Black/White – Abstract“ zur Doktrin für die Gruppe der „Irascible“¹⁸² der New

¹⁷⁹ 1951 fand eine große Matisse Retrospektive im Museum of Modern Art in New York statt. Der Katalog enthielt auch Texte von Matisse u.a. über den Einsatz von Farbe und Schwarz. G.Schor 1999, S. 100-101.

¹⁸⁰ G.Schor 1999, S. 97-112.

¹⁸¹ Clement Greenberg, Amerikan Type Painting, 1955, zitiert nach: Schor 1999, S. 114.

¹⁸² Als Protest gegen die antiabstrakte Haltung der Kuratoren der Ausstellung „American Painting Today – 1950“ im Metropolitan Museum NY schlossen sich die abstrakten Künstler zusammen und attackierten die Ausstellung. Das berühmte Gruppenporträt der „Irascible“ zeigt

Yorker Schule.¹⁸³ Auch in Europa war das Bekenntnis zu Schwarz nach dem Zweiten Weltkrieg dominant, wurde aber nie so vehement und geschlossen umgesetzt. Vertreter waren Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Fautrier und Georges Mathieu, um nur einige zu nennen. In ihren aktionistisch-kalligrafischen Arbeiten waren sie von archaischen und fernöstlichen Kulturformen stimuliert.

Max Raphael beschrieb die Charakteristika von Schwarz als Darstellungsmittel und seine Wirkung in der Bildkomposition anhand von 17 Porträts im Metropolitan Museum of Art in New York. Seiner Auffassung nach war die Farbe der eigentliche Rohstoff der Malerei. Er unterschied sie nach ihrer Daseins- und Wirkungsform sowie nach ihrem Ausdruckswert als Pigment oder als bildorganisierender Werkstoff.¹⁸⁴ Hier einige der wichtigsten Erkenntnisse, die Raphael in Betrachtung der unterschiedlichen Werke herausgearbeitet hat: Sie böten eine Erklärung für die einnehmende und intensive Wirkung von Schwarz in Rainers Übermalungen. Raphael stellte fest, dass die Farbe Schwarz in Übereinstimmung zu Ungeschiedenheit und Einheit stehe und große, glatte Flächen bevorzuge.¹⁸⁵ Durch die Loslösung von Schwarz als Gegenstandsfarbe sei es zu einer geistigen Farbe geworden und eng an das Metaphysisch-Religiöse gebunden.¹⁸⁶ Er unterschied außerdem zwei Arten von Schwarz. Als dunkelste Stufe farbiger Tonwerte bilde es die größte Tiefe, beinhalte den Prozess des Werdens und Vergehens und stelle eine Verbindung mit dem Kosmos her. Im Gegensatz dazu stehe die Verwendung von Schwarz als gedeckte und vibrationslose Farbe, die das Irdische überschreite und symbolhaft werde.¹⁸⁷ Wesentliches Merkmal für die Farbe als Ausdruck von Stofflichkeit ist die Farboberfläche. Sie ist bestimmt durch Feuchtigkeit und

unter anderem Willem de Kooning, Adolf Gottlieb, Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Barnett Newman und Marc Rothko, um nur die wichtigsten zu nennen. G.Schor 1999, Abb.S. 98.

¹⁸³ G.Schor 1999, S. 99.

¹⁸⁴ Dies fasst Bernd Growe in seinem Nachwort zu Max Raphael, „Die Farbe Schwarz“, zusammen. Binder (Hg.), Raphael 1984, S. 149–158.

¹⁸⁵ Binder (Hg.), Raphael 1984, S. 63.

¹⁸⁶ Ebenda S. 67.

¹⁸⁷ Ebenda S. 71-73.

Trockenheit, Weichheit und Härte, Schwere und Leichtigkeit, Dichte und Durchsichtigkeit, Mattheit und Glanz und Wärme und Kälte.¹⁸⁸

In Rainers Arbeiten finden sich oft alle diese Merkmale in einem Bild. Seine Übermalungen verbinden die stofflichen Gegensätze zu einer menschlichen, lebendigen Oberfläche. Dieses Zusammenbringen von stofflichen Widersprüchen nimmt seinen Bildern alles Symbolhafte und schafft Bewegung und Dynamik. Mauer sprach bezogen auf Josef Beuys fluktuierende Aktionen von „transitorischen Symbolen“. Diese Definition schließt das Ereignishafte und die Zufälligkeit mit ein – im Gegensatz dazu stehen die Fix-Symbole, die in ihrer Unbeweglichkeit zu Kultobjekten werden.¹⁸⁹ Diese sich wandelnde, erzählende Symbolik findet sich auch in Rainers Arbeiten. Schwarz als dunkelster Tonwert und Ausdruck für Unbestimmtheit und Zufälligkeit ist für Rainers Werke bestimmend und wird zu seiner ganz speziellen Identität.

Kandinsky sah Schwarz als ein totes Nichts, ein ewiges Schweigen ohne Hoffnung und ohne Zukunft, erloschen und unbeweglich. Er bezeichnete Schwarz als die klangloseste aller Farben, auf der jede andere Farbe stärker und präziser klingen würde. Auf Weiß hingegen zerfließen alle Farben. Weiß sei das Symbol einer Welt des großen und absoluten Schweigens, einem Schweigen, das voller Möglichkeiten stecke. Weiß als ein Nichts vor dem Anfang, vor der Geburt.¹⁹⁰

Ganz im Gegensatz dazu stehen die Überlegungen von Boris Groys. Für ihn ist Schwarz das Zeichen der Präsenz und Weiß das Zeichen der Abwesenheit. Das „Schwarze Quadrat“ von Kasimir Malewitsch (Abb. 32) ist schwarz-weiß. Das pralle Leben akkumuliere sich im schwarzen Quadrat vor dem weißen Hintergrund des Todes. *„Das Subjektive ist ein riesiger schwarzer Raum für alle möglichen Projektionen, Ängste und Unterstellungen. Jeder trägt diesen schwarzen Raum in sich selbst... Unsere Seele ist für alle Ewigkeit schwarz. Und unsere Gesichter sind auch schwarz, sofern sie ein Spiegel unserer Seele sind.“*¹⁹¹ Im Weiß sind wir tot, dort ist nur unser Körper. Daraus folgte der

¹⁸⁸ Ebenda S. 103-110.

¹⁸⁹ Mauer 1993, S. 30.

¹⁹⁰ Kandinsky 2006, S. 99–102.

¹⁹¹ Zitat Groys 1999, S. 93–94.

Rückschluss: Die sichtbare Welt ist weiß und tot, die innere Welt ist lebendig und schwarz. Das Schwarz wartet auf uns hinter jedem Bild, hinter jedem Gesicht. Die Farbe Schwarz ist die Farbe des menschlichen Bewusstseins. Die Welt um uns herum ist hoffnungslos weiß. Manchmal hinterließen unsere Seelen schwarze Spuren auf dem Weiß des Papiers.¹⁹²

„Schwarz als Farbe gibt es nicht. Es gibt nur die Farbe Schwarz-Weiss. Es gibt Farbmelodien, da die Farben immer im Bezug zueinander stehen“, sagte Rainer in einem Interview 2009.¹⁹³ Rainers Arbeiten sind nie vollkommen Schwarz. Rainer dreht in seinen Bildern, die in der Tradition von Malewitsch stehen, das Innere nach außen. Aus der Perspektive von Boris Groys wären Rainers schwarze Bilder ein Spiegel der Seele, ein Hinweis auf den inneren schwarzen emotionalen Raum des Betrachters. Die weißen Reste würden den Betrachter auf die sichtbare Welt hinweisen.

8.1. Rainer – Reinhardt – Rothko

Rainers Übermalungen gehören in den Kontext der Monochromen Malerei. Bei den amerikanischen Künstlern wie Ad Reinhardt und Marc Rothko, die von ihrem Malstil her nicht zu den abstrakten Expressionisten zu zählen sind, ist ebenso ein religiös-mystischer Zugang wie bei Rainer festzustellen.

Schon Ad Reinhardt war wie Rainer von Mondrian fasziniert gewesen. Er schrieb 1952: *„Bei Mondrian gibt es keine Einzelheiten oder lokale Elemente, keine Unregelmäßigkeiten oder Zufälle oder Belanglosigkeiten, keine Unterdrückung von Zeit.“*¹⁹⁴ Reinhardt definierte seine eigene Kunst ex negativo zu Mondrian. Reinhardt wollte die Aufhebung von Zeit und Farbigkeit. Seine „Black Paintings“ drückten das aus, was er über beste Kunst zu sagen wusste: *„Atemlosigkeit, Leblosigkeit, Todlosigkeit, Inhaltlosigkeit, Formlosigkeit, Raumlosigkeit und Zeitlosigkeit. Das ist stets das Ziel der Kunst.“*¹⁹⁵ Schwarz als Negation. Die

¹⁹² Groys 1999, S. 93–96.

¹⁹³ Feature in Ö1 vom Dezember 2009.

¹⁹⁴ Zitiert nach: G.R.Schor 2008, S. 53.

¹⁹⁵ Schreibt Reinhardt in seinem Essay „Art as Art“ aus den 60er Jahren. Zitiert nach: Zweite 1977, S. 36.

Symmetrie und scheinbare Farblosigkeit dieser Bilder steht im Gegensatz zu Mondrians Asymmetrie und Farbigkeit.¹⁹⁶ Reinhardts „Schwarz“ entstammte nicht dem schwarzen Pigment, sondern aus einer Überlagerung der drei Primärfarben mit der jeweiligen Gegenfarbe. Die quadratischen oder rechteckigen Formate teilte er intern in gleichmäßige Quadrate, in denen er die Primärfarben abwechselte. In zahlreichen Schritten lasierte er die Flächen so lange, bis jede Buntheit und Transparenz ausgeschaltet war. Die chromatischen und luminaristischen Unterschiede hoben sich auf und das Resultat war eine schwarz erscheinende Fläche. Gottfried Böhm sah die Schwarzbilder Reinhardts (z.B. Abb. 50) an der Grenze zur inszenierten Unsichtbarkeit. Sie stellten sich nicht mehr dar, sondern interagierten mit dem Betrachter.¹⁹⁷ Es gab zwar noch Figur und Grund, aber diese geometrischen Ordnungen wurden durch Schwarz auf Schwarz beinahe zur Deckung gebracht. Im Beinahe liegt die Gemeinsamkeit von Rainer und Reinhardt. So wie Rainer beinahe die Fläche schloss, glich Reinhardt nur beinahe die Farbe an. Rainer schrieb: „*Das Bild zu verlassen zugunsten eines monochromen Anstrichs lehne ich als zu kurzschlüssig ab. Denn für mich handelt es sich um das ‚Fast‘. Dieses ‚Beinahe‘ ermisst man nur Schritt für Schritt, dabei wird es immer ausgedehnter, undurchschaubarer, vielleicht unendlich.*“¹⁹⁸

Reinhardt inszenierte einen komplexen, farbigen Untergang. Der Moment des Verschwindens sollte vermittelt werden. Genau in diesem Augenblick blieb die Zeit stehen. Die Handlung des Malens wurde angehalten bzw. in Erstarren versetzt. Bei Reinhardt war dieser Moment an die Maltechnik gebunden und vorgegeben, – eine Schicht mehr und die Farbe wäre vollkommen verschwunden. In Rainers Übermalungen ist es ein von ihm bestimmbarer, subjektiver Moment der Vollkommenheit. Für ihn ist die Arbeit an einem Bild ein Selbstgespräch und die Übermalung die Entwicklung dieses Gespräches hin zum Schweigen, zur pränatalen Geborgenheit oder zum ewigen Frieden.¹⁹⁹ Louis Marin bezeichnete diesen Moment als einen *Augen-blick*, wo die Geste zur

¹⁹⁶ Vergleiche dazu: G.R.Schor 2008, S. 51–53.

¹⁹⁷ Böhm 2008, S. 65–66.

¹⁹⁸ Zitat Rainer, Breicha (Hg.) 1988, S. 69.

¹⁹⁹ Vergleiche dazu den Text Arnulf Rainers „Von den Übermalungen zu den Zumalungen“ in: Breicha 1988, S. 69–70.

Indikation, zur ursprünglichen und einzigen Geste wird. Es ist genau jener Moment dargestellt, der für den gewünschten emotionalen Effekt repräsentativ ist. Der Moment also, in dem die Malerei verschwindet und sich der Kontakt mit dem Betrachter fixiert.²⁰⁰

Die Oberfläche des „Abstract Painting, No.16“ von Ad Reinhardt (Abb. 50) ist eine völlig andere als die der Übermalung von Arnulf Rainer (Abb. 41). Die samtige Struktur der Farbe von Reinhardts Bild strahlt Ruhe aus und gibt dem Betrachter damit Sicherheit. Er kann in diese Mystik eintauchen ohne Angst, ohne Forderung und ohne Mühe. Bei der Arbeit von Arnulf Rainer muss sich der Betrachter in das Bild hineinkämpfen. Schicht für Schicht erlebt er auch die Zweifel und Unzulänglichkeiten mit, die Rainer getrieben haben, um letztendlich kontemplativen und beschaulichen Halt zu finden. Rainer nahm seine ganze subjektive Empfindung in das Bild hinein, Reinhardt hingegen hielt sich völlig heraus und reduzierte auf Farbe und Form.

Marc Rothko, fast 30 Jahre vor Rainer geboren, kam über figurative Anfänge und surrealistische Arbeiten in den 40er Jahren zu seiner „klassischen Periode“. Die für ihn so typische Aufteilung in horizontale und vertikale Bildflächen, die geringe Bildtiefe und die klassische Distanziertheit lag von Beginn an in seinen Arbeiten. Er fühlte sich *„...als Mensch im Geiste der Renaissance, da meine Gemälde persönlicher Maßstab meiner eigenen moralischen Werte sind... ein ganzheitlicher Mensch, als Ideal, das Form, Status und Moral zu einem Ganzen vereint.“*²⁰¹ Sein Thema war die menschliche Isolation und seine Angst vor Einsamkeit. Ab 1948/49 verfestigten sich die blockhaften Formelemente bei Rothko. Er erzeugte die mystische Wirkung seiner Bilder durch transzendierende Farbfelder, die in ihren Formen vor- und zurückzutreten

²⁰⁰ Louis Marin konfrontierte in seinem 1977 entstandenen Text die „Arkadischen Hirten“ von Poussin und das „Medusenhaupt“ von Caravaggio miteinander. Poussin sprach davon, dass Caravaggio in die Welt gekommen war, um die Malerei zu zerstören. Mit Caravaggios Verwendung von Schwarz als Hintergrund wurde dieser zur Gemäldeoberfläche, der die Figuren kontinuierlich nach vorne stößt. Es war nicht mehr möglich, eine narrative Erzählung zu zeigen, sondern einen repräsentativen Augenblick, also eine Momentaufnahme, eine angehaltene Handlung. Louis Marin, Die Malerei zerstören, Berlin 2003.

Auch wenn die Überlegungen Marins direkt an diese beiden Künstler gebunden sind, sind sie doch sehr aktuell für die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg. Gerade die Prämisse, Malerei zu zerstören, war in den 50er Jahren eine wesentliche um zu einer neuen adäquaten Ausdrucksweise zu kommen.

²⁰¹ Zitiert nach Wick 2008, S. 14.

scheinen (z.B. Abb. 51). Der trockene Farbauftrag verstärkte die transparente, flächige Wirkung. Genauso wie das Kreuz war die Bildaufteilung Rothkos in Triptychon und Dyptichon tief in der religiösen Malerei verankert. Rothko wollte auf dieser metaphysischen Ebene elementare menschliche Empfindungen zum Ausdruck bringen. Kunst als moralische Instanz, wie Florian Steininger es bezeichnete.²⁰²

Die Arbeiten von Reinhardt wie auch von Rothko wirken von der Person des Künstlers losgelöst. Im Gegensatz dazu stehen die Arbeiten von Rainer, die alle Facetten seines Menschseins widerspiegeln. Das Gemeinsame liegt im geheimnisvollen Verbergen und damit in einem gleichzeitigen Sichtbarmachen von Empfindungen, die den sensiblen Betrachter in seinen Bann ziehen. Der Bezug zur Religion war bei Reinhardt und Rothko ein allgemeingültiger und von der Konfession unabhängiger, ein Ausdruck moralischer Werte, wie Oliver Wick schrieb.²⁰³ Im Vergleich dazu steht Rainer in einem starken Bezug zur Schwere und dunklen Mystik der katholischen Religion. Rothkos Arbeiten waren nie ganz schwarz, sondern bewegten sich in Nuancen beinahe zum Schwarz. Seine dunklen Bilder (Abb. 58) entstanden ab 1957. Je dunkler sie wurden, umso mehr entfernten sie sich von der Schönheit und Anmut seiner konturlosen, transparent wirkenden, rechteckigen Farbwolken der 50er Jahre. Die schwarzen bzw. dunklen Bilder der beiden Amerikaner entstanden am Ende ihres Schaffens. Rainers Anfänge lagen im Schwarz-Weiß seiner Zumalungen und Übermalungen. Erst Ende der 50er Jahre verwendete er zusätzliche Farben. Im Gegensatz zu Rainer fehlt Reinhardt und Rothko alles Organische in den Bildern. Ihre Bilder stehen wie Ikonen vor dem Betrachter: schön, ästhetisch, anbetungswürdig und distanziert.

Armin Zweite sah den wesentlichen Unterschied zu Reinhardt und Rothko in dem für Rainer charakteristischen Moment der Aggression. Für Rainer war das Übermalen ein Kampf. Der Prozess der Malerei als Kampf wurde deutlich gemacht durch die vielen ungleichmäßigen Schichten, durch die Unruhe, die in den immer sichtbaren Pinselstrichen steckte. Rainer selbst sprach von einem

²⁰² Steininger 2008, S. 171.

²⁰³ Wick 2008, S. 14.

„Rausch der Bedeckung“.²⁰⁴ Er versuchte das darunter Liegende zu bändigen. „In diesem Fall deutet man auf sein ewiges Ungenügen, die Unerträglichkeit alles Selbstgeschaffenen. Die Tendenz dieser Schwarzmalerei: alles Unbeständige, Ungefähre, Detailhafte, Unruhige durch permanente Überstreichung zu annullieren.“²⁰⁵

Den Arbeiten von Ad Reinhardt fehlt jede aggressive Ausstrahlung. Rothko hingegen sprach von der in seinen Bildern eingeschriebenen Gewalt, mit der bestehenden Möglichkeit zu einer heftigen Veränderung. „*Poised violence is imminence – in der Schwebe gehaltene Gewalt ist Unmittelbarkeit... Die Wiege meiner Gemälde ist Gewalt – die einzig zulässige Balance ist das prekäre Gleichgewicht, kurz vor dem Moment des Zusammenbruchs... Deshalb bin ich immer wieder überrascht zu hören, dass meine Bilder friedlich wirken: Sie sind ein einziges Zerreißen, aus der Gewalt heraus geboren.*“²⁰⁶ Das prekäre Gleichgewicht ist dem Beinahe von Rainer gleichzusetzen. Es gab in Rothkos Bildern einen ganz bestimmten Punkt der Vollendung. Rothko sprach vom Begriff des „Mirabilen“. Das Wunderbare musste ins Bild eingehen. Mit der Vollendung löste sich das Bild von seinem Schöpfer und wurde dem Betrachter freigegeben.²⁰⁷ Jener Punkt, wo das Prekäre sich in das Unwiderrufliche verwandelt, ist der Punkt der Vollendung. Das *Ich des Künstlers* zieht sich im Moment der Vollendung aus dem Bild zurück. Gottfried Boehm sprach von einer „Ästhetik der Verschmelzung“ in der apollinische Begrenzung und Formgebung sowie dionysische Ekstase als Ausdruck künstlerischer Produktivität zusammenfinden.²⁰⁸ Rothko versuchte in seinen Bildern beide Prinzipien zu vereinen. Sein Ausdrucksmittel war die Farbe.

Auch Rainer vereinigt in seinen Arbeiten Gegensätze, aber es geht ihm nicht um das Endprodukt dieser Verschmelzung – den Ausdruck von Harmonie und Einheit, sondern um den andauernden sichtbaren Kampf, der sich durch Spuren in seinen Übermalungen zeigt. Ziel ist es den Malprozess und damit den Dialog, solange als möglich, aufrecht zu erhalten. Bei Rainer gibt es keinen definierten

²⁰⁴ Zweite 1989, S. 37.

²⁰⁵ Zitat Rainer, Breicha (Hg.) 1980, S. 66.

²⁰⁶ Zitiert nach Wick 2008, S. 14.

²⁰⁷ Boehm 2008/3, S. 180.

²⁰⁸ Boehm 2008/3, S. 180–181 und Fußnote 6.

Moment der Vollendung sondern einen, durch Rainers Emotionen, subjektiv festgesetzten und jederzeit wieder veränderbaren Endpunkt. Seine Übermalungen bergen die Möglichkeit einer weiterführenden Veränderung in sich.

9. Offene Übermalungen

Nach 1958 löste die Farbe das Schwarz von Rainers Übermalungen ab. Es entstanden monochrome farbige Werke in Rot, Blau, Grün und Braun. Auch die Titelgebung vereinfachte sich auf die Farbzusordnung und ersetzte somit die ausformulierten mystischen Bildtitel. Beide Arbeitsgruppen waren in der bereits erwähnten Ausstellung 1960 in der Galerie St. Stephan zu sehen. Die farbigen Werke zeigten eine beginnende Loslösung von der starken christlichen und vor allem katholischen Zuordnung. Die Arbeit „Grün auf Weiß“ aus 1959 (Abb. 52) ist ein eher seltenes breites Querformat. Sie erinnert am ersten Blick an frühere Proportionsstudien. Allerdings irritiert das doch im Vergleich dazu relativ große Format und der unpräzise Abschluss der Farbe. Man ist weniger daran interessiert, was übermalt wurde, sondern wieso Rainer gerade an dieser Stelle und in der exakten Vertikalität die Übermalung beendet hat. Die Proportionen sind harmonisch, es ruht in sich selbst. Dem Bild fehlt die Aggressivität der früheren Arbeiten. In dieser Arbeit vereinte Rainer mit absoluter Sicherheit all seine bisher gewonnenen Erkenntnisse. Der Prozess war zu einem Stillstand gekommen. Es kündigt sich der Abschluss einer Werkgruppe an. Gleichzeitig beinhaltet dieses Bild aber bereits seine nächste Werkphase. In dieser öffnet sich die Malerei gegenüber dem Übermalen. Die Geste, die unter den Übermalungen liegt, bleibt sichtbar, Spuren sind am Rand erkennbar. Rainer beginnt eine Kommunikation mit dem darunter Liegenden und lässt es in weiterer Folge auch als Form bestehen. Bereits ab 1956 entstanden gestische Überarbeitungen auf Papier im Gegensatz zu seinen kontemplativ stillgelegten Ölbildern. „Kopf“ (Abb. 53) ist eine dieser frühen offenen Übermalungen. Nach einer intensiven gestischen Zustreichung in den verschiedensten Farben deckt Rainer die Fläche mit aggressiven horizontalen und vertikalen Strichen zu. Es

bleibt nicht nur die Kopfform erhalten, auch die Physiognomie eines Gesichtes wird durch die Überzeichnung herausgearbeitet. Gleichzeitig erinnert die Form an ein mehrstufiges Kreuz. Dieses Prinzip der offenen Übermalung wendete Rainer auch bei einigen Ölarbeiten ab 1958 an (Abb. 54).

Wesentlich wurde diese gestische Arbeitsweise bei den Übermalungen fremder Werke, die Rainer ab zirka 1961 begann. Einen aktionistischen Beginn der Übermalungen fremder Arbeiten setzte Rainer mit der sogenannten Wolfsburger Affäre. Bei einer Ausstellung 1961 im Wolfsburger Rathaus übermalte Rainer blitzschnell eine Arbeit der Künstlerin Helga Pape. Diese gewaltsame Aneignung eines fremden Kunstwerkes war auch als Propagandamittel für seine gleichzeitig laufende Ausstellung von Übermalungen in Hannover zu sehen. Seine daraus resultierende Verurteilung setzte Rainer, der Übermaler, medienwirksam ein.²⁰⁹

Neben Kunstdrucken bereits verstorbener Künstler stellten ihm einige Kollegen Arbeiten direkt zur Verfügung, wie zum Beispiel Josef Mikl, Victor Vasarely, Piero Manzoni und auch George Mathieu. Dieser kam 1959 anlässlich seiner ersten österreichischen Ausstellung nach Wien, und Rainer lernte ihn im Zuge einer Malaktion kennen. Er überließ ihm eine kleine Arbeit, die Rainer mit Öl und Kreide komplett übermalte (Abb. 55), sodass von ihr nichts mehr zu sehen ist, außer der signierten und datierten Widmung, die Rainer durch eine Umrandung zusätzlich betonte. Ähnliches hatte Robert Rauschenberg 1953 mit einer Zeichnung von Willem de Kooning getan. Mit dessen Einverständnis radierte er über mehrere Wochen eine Zeichnung von de Kooning aus. Alles, was davon übrig blieb, waren Tintenreste und Kreidespuren und der Vermerk „Erased de Kooning Drawing/Robert Rauschenberg“ auf dem Papier. Es handelte sich dabei ebenfalls um einen Eingriff in eine bereits vorhandene Bildsubstanz, aber um eine Rückkehr zur Reinheit des weißen Blattes im Gegensatz zu Rainer, der auslöschte, indem er eine Schicht darüber legte.²¹⁰

Laut Gottfried Boehm ging es bei solchen Aktionen darum, mittels Negation zu einem anderen, zu einem angemesseneren Bild zu kommen. Die Löschung und Überdeckung energetisierte das Bild durch den Prozess einer schrittweisen

²⁰⁹ Schütt 1994, S. 55.

²¹⁰ Schütt 1994, S. 56.

Zurückdrängung. Er bezeichnete die Reduktion des Bildes auf eine letzte oder erste Möglichkeit, als einen ikonoklastischen Akt. Dieser trifft die Kunst in ihrem Innersten.²¹¹

Bei Rainer gab es unterschiedliche Varianten dieser offenen Übermalungen. Auf der einen Seite ein Zumalen, wobei die Kontur des Übermalten bestehen blieb, und auf der anderen Seite eine ähnlich einer Karikatur ausgeführte Überzeichnung (Abb. 56, links) des Vorgegebenen. Bei der ersten Variante (Abb. 56, rechts) überzog er die hier übermalte Lithografie von Alberto Giacometti zunächst mit einem vielfarbigen unruhigen Gekritzeln, dann beruhigte er mit gleichmäßigen Bleistiftstrichen und markierte schließlich das Zentrum mit einer dichten schwarzen Schicht. Die Hervorhebung bestimmter Merkmale veränderte das Vorgegebene auf eine sehr subtile und meist humorvolle Art und Weise (Abb. 56, links).

Dieses Überarbeiten passierte laut Otto Breicha durch ein Einstimmen auf die Zeichenweise, die Rainer dann wiederholend erweiterte, bis er das Blatt vereinnahmte. Die Übermalungen waren jetzt viel offener in der Malweise und verdeckten meist nicht das gesamte Blatt. Statt der selbstgesprächigen Auslöschung durch Überdeckung kam es nun zu einem sichtbaren Dialog.²¹²

In diesen Arbeiten dominierte wieder die körpermotorische Geste seiner frühen Blindzeichnungen. Es ging Rainer nicht mehr allein um den Prozess der Zumalung, sondern es entstand ein intensives Verhältnis zur Vorlage. Die Ränder sind gefranst und bewegt. Die fremde Arbeit, regte ihn an. Es kam zu einem für den Betrachter nachvollziehbaren Dialog mit dem Vorhandenen. Die Übermalung ist das künstlerische Instrument Rainers. Er entwickelte sie in den 50er Jahren, machte sie zum Prinzip seiner Arbeit und durchspielt die unterschiedlichsten Variationen bis heute.

²¹¹ Boehm 2003/1, S. 63–65.

²¹² Breicha 1997, S. 34.

9.1. Ausblick

Rainers Ausdrucksformen pendeln bis heute zwischen Gestik und Ruhe. Er hat einen nahezu unheimlichen, ungebrochenen Schaffensdrang. In der Literatur und am Kunstmarkt trifft man immer wieder auf neue, akribisch ausgearbeitete Serien.

Die wichtigsten Stationen seines weiteren Schaffens sind Formen von Übermalungen in unterschiedlichsten Varianten. Die karikaturartigen Überzeichnungen fanden sich in den phantasmagorischen Rauscharbeiten der 60er Jahre, die seine surrealistischen Anfänge in neuer Form und Farbe widerspiegeln. Seit 1963 sammelte Rainer Werke von geisteskranken Künstlern, die ihn zu Experimenten in extremen Rauschzuständen animierten. Das Gesicht, die Grimasse, die Körpersprache begannen ihn zu interessieren. Daraus entwickelte er seine Face Farces und Body Poses. Hier trat die Fotografie in des Werk des Künstlers ein. *„Die Fotografie allein ist jedoch nicht in der Lage, eine bewegte oder statisch konzentrierte Anspannung adäquat zu vermitteln. Um dem näherzukommen, überzeichne ich das Foto. Es ist keine Retuschierung, sondern eine Akzentuierung, eine Wiederdynamisierung des erstarrten Moments.“*²¹³ Die Körpersprache führte ihn aber auch wieder weg von der Darstellung des Körpers zu einem Ausdruck durch den Körper. Die aus diesem Gedanken heraus entstandenen Fingermalereien ermöglichten ihm eine unmittelbare körperliche Umsetzung seiner Emotionen. Der Künstler selbst wurde zum Malinstrument. *„Nachdem ich viele Kartons auf dem Boden aufgelegt hatte und von einem zum anderen kroch, um die Farbmaterie als Schmiere, Markierung, Spur zu hinterlassen, fand ich zu einer sehr physischen Malweise... meine Hände waren dabei immer schmutzig, wund und offen, die Knie aufgeschürft.“*²¹⁴ Ab 1975 beschäftigte sich Rainer mit „Kunst auf Kunst“ Serien und überarbeitete Kopien oder Fotos nach Gustave Dorè, Leonardo da Vinci, F.X. Messerschmidt, Vincent Van Gogh, Rembrandt und Goya, um nur einige zu nennen. Sein Interesse am Tod führte ihn zu Überzeichnungen von Fotos von Totenmasken, Mumien und Leichengesichtern. In den 80er Jahren

²¹³ Zitat Rainer, Breicha (Hg.) 1980, S. 117.

²¹⁴ Zitat Arnulf Rainer, Gejammer 1982, Atelier Rainer.

entstanden auch wieder religiös anmutende, offene gestische Übermalungen von Christus- und Madonnenbildern und eine neue Serie von Kreuzübermalungen. Die Technik war eine Mischung aus lasierter Malerei, Fingermalerei und Collage. Rainer übermalte auch zahlreiche Bücher wie z.B. Illustrationen zum Gilgamesch-Epos und zur Bibel. In den 90ern entstanden seine Mikro- und Schleierbilder, die von der Struktur her an mikroskopische Aufnahmen erinnerten. Die Wurzel dazu lag in seinen Mikro-Zeichnungen und Atomisationen um 1950. Die Farben legten sich in ihrer ganzen Pracht wie Schleier über den zerkratzten Malgrund. Diese bisher letzte Serie an Ölbildern entstand bis 2001. Seit einigen Jahren arbeitet Rainer wieder intensiv mit der Fotografie. Teilweise verändert er das Foto bereits während des fotografierens durch mechanische Hilfsmittel wie Filter oder Abdeckungen. Er fotografiert selbst und behandelt das Foto als schöpferischen Ausgangspunkt. Bis auf wenige Ausnahmen überzeichnet er seine Fotos nach wie vor. Im Gegensatz zu den früheren Fotoübermalungen, wo die Fotografie keine wirkliche Schlüsselrolle gespielt hat, sondern es nur um die Reproduktion ging, geht es jetzt viel mehr um die Fotografie an sich. Wie er selbst sagt, reizt ihn das Zusammenbauen der Fotos, die Kombination. Er fotografiert auch Fotos im Atelier wieder ab, um zu dem von ihm gewünschten „Geist“ zu kommen.²¹⁵ Bei Rainer ist kein Stillstand abzusehen. Unermüdlich ist er auf der Suche nach neuen Variationen seiner Übermalungen.

10. ZUSAMMENFASSUNG

Rückblickend lässt sich ein Rhythmus innerhalb von Rainers bisherigem Schaffensprozess herausarbeiten. Die beiden Gegensätze *expressive Geste* und *kontemplative Stille* sind die Pole, zwischen denen sich Rainers künstlerische Tätigkeit einordnen lässt. Erregung und Ekstase sind das Grundprinzip. Rainers Werk ist einem ständigen Wechsel unterzogen. Er ist permanent auf der Suche. Sorgfältig arbeitet er einen Werkkomplex aus und geht erst nach der Auslotung aller möglichen Grenzen, erst, wenn das Beinahe

²¹⁵ Aigner/Rainer 2007, o.S.

in etwas Gültiges überzugehen droht, zu einer neuen Gruppe über. Dabei setzt er meist bei einem Punkt an, der schon berührt wurde. So entstehen seine Werkphasen immer aus etwas schon Dagewesenem. Seine ganze Kraft legt er in das Hier und Jetzt. Er ruht sich nicht auf bereits Geschaffenem und Gewohntem aus, sondern bleibt neugierig auf jede Möglichkeit, die ihm sein Künstlertum bietet. Rainer arbeitet parallel und analog gleichzeitig. Parallel, indem er die Geste und die Monochromie gleichzeitig zulässt, sich nicht auf eine Ausdrucksweise festlegt, und analog, indem er eine Idee akribisch in Serien durchforstet und ausreizt und so auch immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten findet.

Im internationalen Vergleich und dabei besonders im Vergleich mit den herausragenden amerikanischen Künstlern besteht Rainers Werk. Er erkannte den Zeitgeist, griff Strömungen auf, blieb aber trotzdem immer an seine Künstlerpersönlichkeit gebunden und verfolgte mit Beharrlichkeit und schöpferischer Kraft seine eigenen Ideen. Gleichzeitig mit deren Alterswerk schaffte sich Rainer ein Frühwerk, das ihm die Möglichkeit gab, sich in vielfältigen Variationen weiterzuentwickeln.

„Ein Maler ist verloren, wenn er sich findet.“ Dass es ihm geglückt ist, sich nicht zu finden, betrachtete Max Ernst als seinen einzigen Verdienst.²¹⁶ Rainer will sich auch nicht finden. Er will immer weiter auf der Suche sein, neugierig darauf, wohin ihn seine Ideen führen. Er schafft Arbeiten, die weder dekorative Harmonie noch eine visuelle Bequemlichkeit ausstrahlen. Seine Bilder haben eine Doppelwirkung. Auf der einen Seite eine Aggressivität, auf der anderen Seite eine Erhabenheit. Er stellte sich selbst infrage und lehnte dabei alles leicht Erkennbare ab. Sein Werk ist faszinierend, anziehend und abstoßend zugleich. Er fand eine unverwechselbare Bildsprache. Durch die Übermalung hat er die Möglichkeit, dem direkten Gestalten der leeren Leinwand auszuweichen. Er lässt sich von einem vorgefundenen Element inspirieren, arbeitet es aus, erweitert es und schafft einen Funken geheimnisvolle Poesie. Aggressivität und Einfühlung, Banalität und Sublimierung, Verdeckung und Rest, Organisches und

²¹⁶ Zitiert nach: Spiess 1979, S. 9.

Geometrisches, Bewegtes und Stillgelegtes, Leben und Tod sind die Spannungsfelder, die den Betrachter anziehen und abstoßen.

Die Faszination seiner Kunst ist nicht zu fassen. Es gibt keine Lösung für Rainers Werke. Immer wenn man glaubt, kurz davorzustehen, sei es durch einen philosophischen, religiösen, historischen oder maltechnischen Ansatz, verflüchtigt sich der Gedanke und löst sich in Staunen und Neugier und in eine Empfindung auf, die nicht mehr beschrieben werden kann. Es ist Rainer gelungen, das Interesse für seine Kunst über sechs Jahrzehnte aufrechtzuerhalten. Die Vielfalt der Ausdrucksweisen macht die Beschäftigung mit seinem Werk immer spannend. Seine Methode ist die einzige für ihn allgemeingültige Zuordnung, sie zieht sich wie ein roter Faden durch sein Oeuvre – die Übermalung. Die Beschäftigung mit Rainers Werk führt einen immer weiter. Kaum ist eine mögliche Erklärung gefunden, irritiert ein neues Geheimnis. Offen und unabschließbar sind die Variationen an Interpretationen. Eine Kunst, die immer nur für den Einzelnen zu entdecken sein wird, und die in einer allgemeinen Gültigkeit immer verborgen bleibt. Es gibt keine Form, in die sich Rainers Werk pressen lässt.

In seiner Eröffnungsrede zum Rainer Museum in Baden 2009 schilderte der Sammler Helmut Zambo seine Sucht nach Rainer mit einem Ausspruch des Künstlers. Auf die Frage eines Interessenten „Wie soll ich Ihr Werk verstehen?“, antwortete Rainer: „Wenn Sie es bezahlt haben, werden Sie es verstehen.“ So banal dieser Ausspruch auch klingen mag, beschreibt er doch, was für das Verständnis der Arbeiten notwendig ist. Als Betrachter muss man bereit sein, ein Opfer zu bringen, um zu dem Geheimnis vorzudringen. Dieses Opfer kann geistiger oder materieller Natur sein. Zambo sprach von einem Glücksgefühl, das einen durchströmt, wenn das Werk, das man von ihm erworben und bezahlt hat, sein Geheimnis preisgibt.²¹⁷ Erst wenn man bereit ist, sich auf die Widersprüche in Rainers Werk einzulassen, öffnet sich das Kunstwerk auf eine wunderbare Weise, die keine Erklärung mehr braucht.

Das Geheimnis Rainer wird auch nach zahlreichen weiteren Arbeiten über ihn nicht zu lösen sein, aber es wird immer mehr „Rainer-Süchtige“ geben, die sich

²¹⁷ Zitat Helmut Zambo, Zambo 1997, S. 11.

mit Freude den Widersprüchen, Ecken und Kanten, dem Unbequemen und Lustvollen und Aufregenden in Rainers Werk hingeben.

*„Ich betrachte Kunst als etwas, das den Menschen erweitern soll. Wenn sich der Mensch nicht bemüht, wenn er sich nicht anstrengt, ist er ein reduziertes Wesen. Das ist zu seinem Schaden, da ein reduzierter Mensch viel weniger Mensch ist und auch viel weniger von sich hat.“*²¹⁸



²¹⁸ Zitat Rainer, Breicha 1980, S. 114.

11. LITERATURVERZEICHNIS

Aigner/Gachnang/Zambo (Hg.) 1997

Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997.

Aigner/Rainer 2007

Carl Aigner im Gespräch mit Arnulf Rainer, Ich muss diese Farbflecken hineinzaubern, in: Heike Curtze. Fehlfotografie, Kat. Ausst. Wien 2007.

Bataille 1947

George Bataille, Henker und Opfer, Berlin 2008.

Bataille 1929

George Bataille, Das Finstere Spiel, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Band I 1895–1941, Ostfildern-Ruit 2003, S. 588–591.

Barthes 1990

Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990.

Binder (Hg.), Raphael 1984

Klaus Binder (Hg.), Max Raphael, Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Bildform bei Frans Hals, Goya, van Dyck, Rembrandt, Raffael, Ingres, Frankfurt am Main, Paris 1984.

Böckl 2000

Matthias Böckl, Von der Not, Missverständnisse hervorzurufen. Über die Funktion der Rhetorik beim frühen Rainer: 1947-1955, in: Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer, gegen.Bilder, Retrospektive zum 70. Geburtstag, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 35-49.

Bogner 1988

Dieter Bogner, Arnulf Rainer. Proportionsordnungen 1953/54, in: Galerie Metropol (Hg.), Wien 1988.

Boehm 2008/1

Gottfried Böhm, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2008.

Boehm 2008/2

Gottfried Boehm, Die Form des Formlosen – Abstrakter Expressionismus und Informel, in: Foundation Beyeler (Hg.), Action Painting. Jackson Pollok, Kat. Ausst., Ostfildern 2008, S. 38–46.

Boehm 2008/3

Gottfried Boehm, Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild, in: Hubertus Gassner, Christiane Lange, Oliver Wick (Hg.), Mark Rothko. Retrospektive, Kat. Ausst., München 2008, S. 180–184.

Böhler 2003

Bernhard A. Böhler, Der Monignore und sein vierblättriges Malerklleeblatt, in: St Stephan, Kat. Ausst, Klosterneuburg 2003, S. 10–15.

Breicha 1969

Otto Breicha, TRRR, Ein Versuch. Arnulf Rainers phantasmagorisches Frühwerk, in: TRRRR 1947 –51, Galerie Ariadne, Kat. Ausst., Wien 1969 o.S.

Breicha (Hg.) 1980

Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer. Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person mit 118 Bildbeigaben, Salzburg 1980.

Breicha 1997/1

Otto Breicha, Mit 20 und 30, in: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 27-35.

Breicha 1997/2

Otto Breicha, Anfänge des Informel in Österreich, Graz 1997.

Breton 1924

André Breton, Manifest des Surrealismus, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Band I 1895–1941, Ostfildern-Ruit 2003, S. 543–549.

Breton 1929

André Breton, Zweites Manifest des Surrealismus, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Band I 1895–1941, Ostfildern-Ruit 2003, S. 557–561.

Catoir 1988

Barbara Catoir, Das mächtige Schwarz und das drängende Rot. Gedanken zur Bedeutung der Farbe im Werk von Arnulf Rainer, in: Julian Heynen/Sabine Röder (Hg.), Arnulf Rainer. Werke der 50er bis 80er Jahre, Kat. Ausst., Krefeld 1988, S. 45–50.

Cioran 2002

C.M.Cioran, Lehre von Zerfall, Paul Celan Übers., Stuttgart 2002.

Deleuze 1988

Gilles Deleuze, Die Falte. Leibnitz und der Barock (1988), Frankfurt am Main 2000.

Eco 1973

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973.

Fleck 1982

Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan Wien 1954–1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Wien 1982.

Fuchs 1989

Rudi Fuchs, Das Labyrinth, in: ARGE Wimmer & Sailer (Hg.), Arnulf Rainer, Historisches Museum der Stadt Wien, Kat. Ausst., Wien 1989, S. 19–35.

Fuchs 2000

Rudi Fuchs, Arnulf Rainer. Noch vor der Sprache, Kat. Ausst., Rotterdam 2000.

Gercke1981

Hans Gercke, Zeichen der Begegnung, Sendung und Verwandlung. Gedanken zu den „Kruzifikationen“ von Arnulf Rainer, in: Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst, 34, Regensburg 1981, S. 197–206.

Glozer 1978

Laszlo Glozer, Die Wunde, in: Wols Photograph, Kat. Ausst., Hannover 1978 S. 7–117.

Gosens 2001

Peter Goßens, „Herr Basil ist sehr nett zu mir“ Ernst Schönwiese, Otto Basil und der Plan, in: Peter Goßens (Hg.), *displaced. Paul Celan in Wien. 1947–1948*, Frankfurt 2001, S. 53–62.

Groys 1999

Boris Groys, *S/W*, in: Thomas Zaunschirm (Hg.), *Die Farben Schwarz*, Kat. Ausst., Graz 1999, S. 93–96.

Habarta 2003

Gerhard Habarta, *Der Art Club – 50 Jahre danach*, in: Kunsthalle Krems (Hg.), *Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945*, Kat. Ausst., Wien 2003, S. 22–77.

Heidegger 2005

Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 2005.

Hillach 2000

Ansgar Hillach, *Dialektisches Bild*, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 2000, S. 186–229.

Hochleitner 2003

Martin Hochleitner, *Vom Aufbruch zu aufBrüchen – Rezeption und Wirkung des Art Clubs als Symptome veränderter Sichtweisen der österreichischen Nachkriegskunst*, in: Kunsthalle Krems (Hg.), *Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945*, Kat. Ausst., Wien 2003, S. 134–139.

Honisch 1980/1

Dieter Honisch, *Malerei um die Malerei zu verlassen*, in: Arnulf Rainer, Kat. Ausst., Berlin/Baden-Baden/Bonn/Wien 1980/1981, S. 8–13.

Honisch 1980/2

Dieter Honisch, *Proportionen 1953/54*, in: Arnulf Rainer, Kat. Ausst., Berlin/Baden-Baden/Bonn/Wien 1980/1981, S. 32.

Hoeps 2004

Reinhard Hoeps, *Auslöschung und Inkarnation. Religion und Malerei im Werk Arnulf Rainers*, in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Auslöschung und Inkarnation*, Kat. Ausst., Paderborn 2004, S. 23–116.

Hofmann 1968

Werner Hofmann, *Fragmentarisches über Rainer*, in: Arnulf Rainer, Kat. Ausst., Wien 1968, S. 77–85.

Hofmann 1978

Werner Hofmann, *Jenseits des Schönheitlichen*, in: Otmar Rychlik (Hg.), *Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer*, Wien/Köln 1988, S. 42–46.

Hofmann 1985

Werner Hofmann, *Das Fleisch erkennen*, in: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, S. 120–129.

Hofmann 2000

Werner Hofmann, *Rainer eine Notwendigkeit*, in: Ingried Brugger (Hg.), *Arnulf Rainer, gegen. Bilder, Retrospektive zum 70. Geburtstag*, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 17–34.

Huff 1997

Heribert Huff, *Arnulf Rainer. Kunst aus dem Unterbewusstsein-für das Unterbewusstsein*, in: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), *Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947–1997*, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 23–26.

Hüttinger 1987

Max Bill: die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit, 1947, in: Eduard Hüttinger, Max Bill Retrospektive. Skulpturen, Gemälde, Graphik 1928-1987, Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1987, S. 37.

Husslein-Arco (Hg.) 2008

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Phantastischer Realismus, Belvedere, Kat. Ausst., Wien 2008.

Jené/Hölzer (Hg.) 1950

Edgar Jené/Max Hölzer (Hg.), Die surrealistischen Publikationen, Wien 1959.

Johannes vom Kreuz 2007

Johannes vom Kreuz, Die Dunkle Nacht, Ulrich Dobhan/Elisabeth Hense/Elisabeth Peeters (Hg. Übers.), Freiburg 2007.

Kandinsky 2006

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 2006.

Kaufmann 2008

Jason Edward Kaufmann, Das Schicksal der gestischen Abstraktion in Amerika: die Absage an den Solipsismus, in: Foundation Beyeler (Hg.), Action Painting. Jackson Pollok, Kat. Ausst., Ostfildern 2008, S. 186–190.

Krüger 2007

Klaus Krüger, Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 133–163.

Kudrnofsky 1969

Wolfgang Kudrnofsky, Arnulf Rainer – TRRR...., in: TRRRR 1947–51, Galerie Ariadne, Kat. Ausst., Wien 1969 o.S.

Kunsthalle Krems (Hg.) 2003

Kunsthalle Krems (Hg.), Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Wien 2003, S. 134-139.

Kunsthau Zürich (Hg.) 1990

Kunsthau Zürich (Hg.), Wols, Kat. Ausst., Zürich 1990, S. 13–43.

Lacan 1972-73

Jacques Lacan, Vom Barock in: Jaques – Alain Miller (Hg.), Encore. Das Seminar. Buch XX (1972-73), Weinheim/Berlin 1986, S. 113-126.

Lassnig 1997

Maria Lassnig, in: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Aust., Krems 1997, S. 66.

Leisch-Kiesl 1996

Monika Leisch-Kiesl, Verbergen und Entdecken. Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne, Wien 1996.

Liessmann 2004

Konrad Paul Liessmann, Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen, Wien 2004.

Mauer 1993

Otto Mauer, Über Kunst und Künstler, Salzburg/Wien 1993.

Mazumdar 2001

Pavu Mazumdar, Peter Sloterdijk (Hg.), Foucault, München 2001.

Meinhardt 2008

Johannes Meinhardt, Fragile Abstraktion, in: Ingried Brugger/Florian Steininger (Hg.), Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 29-49.

Mennekes 1993

Friedhelm Mennekes S. J., Arnulf Rainer. Weinkreuz, Leipzig 1993.

Mennekes 2001

Friedhelm Mennekes S.J., Frucht und Prinzip, Das Kreuz als dynamische Formkonstante im Werk von Arnulf Rainer, in: Klaus Thoman (Hg.), Kreuze, Innsbruck 2001, o.S.

Michaeler 2004

Edith Barbara Michaeler, Auslandsorientierungen in den österreichischen Kulturzeitschriften PLAN – Das Silberboot – Der Turm 1945-1948, Dipl.A., Wien 2004.

Muschik 1974

Johann Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Wien 1974

Rainer 1971

Arnulf Rainer, Selbstbemerkungen, in: Arnulf Rainer, Kat. Ausst., Hamburg 1971, o.S.

Rainer 1968

Arnulf Rainer, Psycho, in: Arnulf Rainer, Kat. Ausst. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1968, S. 64.

Rainer 1980

Arnulf Rainer, Kreuz und Nacht, in: galerie ak (Hg.), Kruzifikationen, Kat. Ausst., Frankfurt 1980, S. 5.

Rathke 1990

Ewald Rathke, Zur Kunst von Wols, in: Kunsthaus Zürich (Hg.), Wols, Kat. Ausst., Zürich 1990, S. 13–43.

Rathke-Köhl 1990

Sylvia Rathke-Köhl, Fakten zum Werk von Wols, in: Kunsthaus Zürich (Hg.), Wols, Kat. Ausst., Zürich 1990, ab S. 43.

Roth 1997

Gerhard Roth, Arnulf Rainer. Der Philosoph der Finsternis, in: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 58-59.

Rychlik 1991

Otmat Rychlik, Totenmaskenübermalungen von Arnulf Rainer, Wien 1991.

Sartre 1963

Jean-Paul Sartre 1963, Finger und Nichtfinger, in : Jean-Paul Sartre, Die Suche nach dem Absoluten. Texte zur bildenden Kunst, Hamburg 1999, S. 72 – 98.

Schmeller 1956

Alfred Schmeller, Jahrgang 29, in: Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan Wien 1954 – 1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Wien 1982, S. 102-103.

Schmidt-Burkhardt 2004

Astrit Schmidt-Burkhardt, Verdunklung des Ichs. Max Ernsts vier Idetitäten, in: Pochat Götz Hg., Schwarz. Sein oder Nicht-Sein?, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 28, Graz 2004 S. 75–103.

Schmied 1960

Wieland Schmied, Fenster ins Unsichtbare. Zur Kunst der Christen, Nürnberg 1960.

Schmied 1965

Wieland Schmied, Brauer. Fuchs. Hausner. Hutter. Lemden. Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Hannover 1965.

Schor G. 1999

Gabriele Schor, Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten Expressionisten, in: Thomas Zaunschirm (Hg.), Die Farben Schwarz, Kat. Ausst., Graz 1999, S. 97–120.

Schor G.R. 2008

Gabriel Ramin Schor, Die Matrix. Mondrian und drei Oppositionen der New Yorker Avantgarde um 1945. Eine Skizze, in: Ingrid Brugger/Florian Steininger Hg., Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 51–59.

Schütt 1994

Jutta Schütt, Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994.

Schwaiger 1984

Brigitte Schwaiger, Arnulf Rainer. Malstunde, Hamburg 1984

Seng 2000

Joachim Seng, Celan, Adorno und ein versäumtes Gespräch im Gebirg, in: Frankfurter Rundschau Online, 25.11.2000, (4.6.2008), www.hagalil.com/archiv/2000/11/celan.htm

Sottriffer 1986

Christian Sottriffer, Zeichen und Gesten. Informelle Tendenzen in Österreich, Wien 1986.

Spies 1979

Werner Spies, Aggressivität und Erhebung, in: Max Ernst. Retrospektive, Kat. Ausst. München 1979, S. 9-30.

Spies 2003

Werner Spies, Der Surrealismus. Kanon einer Begegnung, Köln 2003

Steininger 2008/1

Florian Steininger, Spiritualität. Rationalismus. Emotionalität. Das Geistige in der Kunst, in: Ingrid Brugger/Florian Steininger Hg., Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 171–175.

Steininger 2008/2

Florian Steininger, Malerische Abstraktion, in: Ingrid Brugger/Florian Steininger Hg., Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 149–153.

Tapié 1952

Michael Tapié, Eine andere Kunst, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Band II 1895–1941, Ostfildern-Ruit 2003, S. 750–752.

Wedewer 2007

Rolf Wedewer, Die Malerei des Informel. Weltverlust und ICH-Behauptung, München/Berlin 2007

Wick 2008

Oliver Wick, Do they negate each other, modern and classical?. Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition, in: Hubertus Gassner, Christiane Lange, Oliver Wick (Hg.), Mark Rothko. Retrospektive, Kat. Ausst., München 2008, S. 12–28.

Wölfflin 1986

Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, Basel/Stuttgart 1986, S. 1-98

Zweite 1977

Armin Zweite, Notizen zu Arnulf Rainers frühen Arbeiten, in: Otmar Rychlik (Hg.), Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer, Wien/Köln 1988, S. 28-41.

Zambo 1997

Helmut Zambo, Con Amore, in: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 9-12.

12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.1: Galerie Richard Ruberl, Wien.

Abb.2: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 68.

Abb.3: Jutta Schütt, Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994, Abb. 8.

Abb.4: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Phantastischer Realismus, Belvedere, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 106.

Abb.5: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Phantastischer Realismus, Belvedere, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 107.

Abb.6: : Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer, gegen.Bilder, Retrospektive zum 70.Geburtstag, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 68.

Abb.7: Otto Breicha, Anfänge des Informel in Österreich, Graz 1997, S. 35.

Abb.8: Otto Breicha, Anfänge des Informel in Österreich, Graz 1997, S. 33.

Abb.9: Arnulf Rainer Museum (Hg.), Arnulf Rainer. Aller Anfang ist schwer, Köln 2009, S. 34.

Abb.10: Arnulf Rainer Museum (Hg.), Arnulf Rainer. Aller Anfang ist schwer, Köln 2009, S. 38.

Abb.11: Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer, gegen.Bilder, Retrospektive zum 70.Geburtstag, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 52.

Abb.12: Christa Armann fotografiert im Atelier Rainer.

Abb.13: Abb.8: Otto Breicha, Anfänge des Informel in Österreich, Graz 1997, S. 53.

Abb.14: Otto Breicha, Anfänge des Informel in Österreich, Graz 1997, S. 57.

Abb.15: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 71.

Abb.16: Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer, gegen.Bilder, Retrospektive zum 70. Geburtstag, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 45.

Abb.17: Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 69.

Abb.18: Foundation Beyeler (Hg.), Action Painting. Jackson Pollok, Kat. Ausst., Ostfildern 2008, S. 89.

Abb.19: Foundation Beyeler (Hg.), Action Painting. Jackson Pollok, Kat. Ausst., Ostfildern 2008, S. 32.

Abb.20: Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer, gegen.Bilder, Retrospektive zum 70.Geburtstag, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 79.

Abb.21: Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer, gegen.Bilder, Retrospektive zum 70.Geburtstag, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 75.

Abb.22: Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer, gegen.Bilder, Retrospektive zum 70.Geburtstag, Kat. Ausst., Wien 2000, S. 73.

- Abb.23:** Krefelder Kunstmuseum (Hg.), Arnulf Rainer. Werke der fünfziger bis achtziger Jahre, Krefeld 1988, S. 16.
- Abb.24:** Krefelder Kunstmuseum (Hg.), Arnulf Rainer. Werke der fünfziger bis achtziger Jahre, Krefeld 1988, S. 17.
- Abb.25:** Jutta Schütt, Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994, Abb. 13.
- Abb.26:** Kunsthaus Zürich (Hg.), Wols, Kat. Ausst., Zürich 1990, ab S. 267.
- Abb.27:** Kunsthaus Zürich (Hg.), Wols, Kat. Ausst., Zürich 1990, ab S. 286.
- Abb.28:** Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 79.
- Abb.29:** http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3048&page_number=8&template_id=1&sort_order=1, 8.4.2010.
- Abb.30:** http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4285&page_number=6&template_id=1&sort_order=1, 8.4.2010.
- Abb.31:** Ingried Brugger/Florian Steininger (Hg.), Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 87.
- Abb.32:** Thomas Zaunschirm (Hg.), Die Farben Schwarz, Kat. Ausst., Graz 1999, S. 215.
- Abb.33:** Jutta Schütt, Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994, Abb. 25.
- Abb.34:** http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3148&page_number=3&template_id=1&sort_order=1, 8.4.2010.
- Abb.35:** http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78936, 8.4.2010.
- Abb.36:** Arnulf Rainer, Kat. Ausst., Wien 1968, S. 14.
- Abb.37:** Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 75.
- Abb.38:** Jutta Schütt, Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994, Abb. 28.
- Abb.39:** Arnulf Rainer, Kat. Ausst., Berlin/Baden-Baden/Bonn/Wien 1980/1981, S. 50.
- Abb.40:** Arnulf Rainer, Kat. Ausst., Berlin/Baden-Baden/Bonn/Wien 1980/1981, S. 52.
- Abb.41:** Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 108.
- Abb.42:** Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst, 34, Regensburg 1981, S. 198.
- Abb.43:** Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 88.
- Abb.45:** Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer. Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person mit 118 Bildbeigaben, Salzburg 1980, S. 57.
- Abb.46:** Dädalus Reihe Nr. 2, Louis Chardon. La coix et la nuit. Kreuz und Nacht. Arnulf Rainer, Basel 1960, Titelblatt.
- Abb.47:** Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 87.
- Abb.48:** Krefelder Kunstmuseum (Hg.), Arnulf Rainer. Werke der fünfziger bis achtziger Jahre, Krefeld 1988, S. 35.

- Abb.49:** Ingried Brugger/Florian Steininger (Hg.), Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 86.
- Abb.50:** Ingried Brugger/Florian Steininger (Hg.), Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 131.
- Abb.51:** Abb.14: Ingried Brugger/Florian Steininger (Hg.), Monet Kandinsky Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 177.
- Abb.52:** Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 107.
- Abb.53:** Galerie Richard Ruberl, Wien.
- Abb.54:** Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 117.
- Abb.55:** Museum des 20. Jahrhunderts (Hg.), Rainer, Kat. Ausst., Wien 1968, S. 26.
- Abb.56:** : Carl Aigner/Johannes Gachnang/Helmut Zambo (Hg.), Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kat. Ausst., Krems 1997, S. 124.
- Abb.57:** Friedhelm Mennekes S. J., Arnulf Rainer. Weinkreuz, Leipzig 1993, S170.
- Abb.58:**http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5047&page_number=18&template_id=1&sort_order=1, 3.7.2010



Abb.1:

Arnulf Rainer „Die Brillenfrau“, 1948/49, Bleistift auf Papier, 62,9 x 44cm, Galerie Richard Ruberl, Wien



Abb.2: Arnulf Rainer, Sterbender Rainer, 1949, Bleistift auf Pausleinen, 28 x 45,5 cm, Sammlung H.W. Wien



Abb.3: Arnulf Rainer, Der Einschuss, 1948, 25 x 39cm, Privatsammlung



Abb.4: Arnulf Rainer, Freunde und Bekannte, 1949, Bleistift auf Transparentpapier, 62 x 43 cm, Peter Infeld Privatstiftung



Abb.5: Ernst Fuchs, Die Stadt II, 1946, Bleistift auf Packpapier, 90 x 63 cm, Ernst Fuchs Privatstiftung, Wien

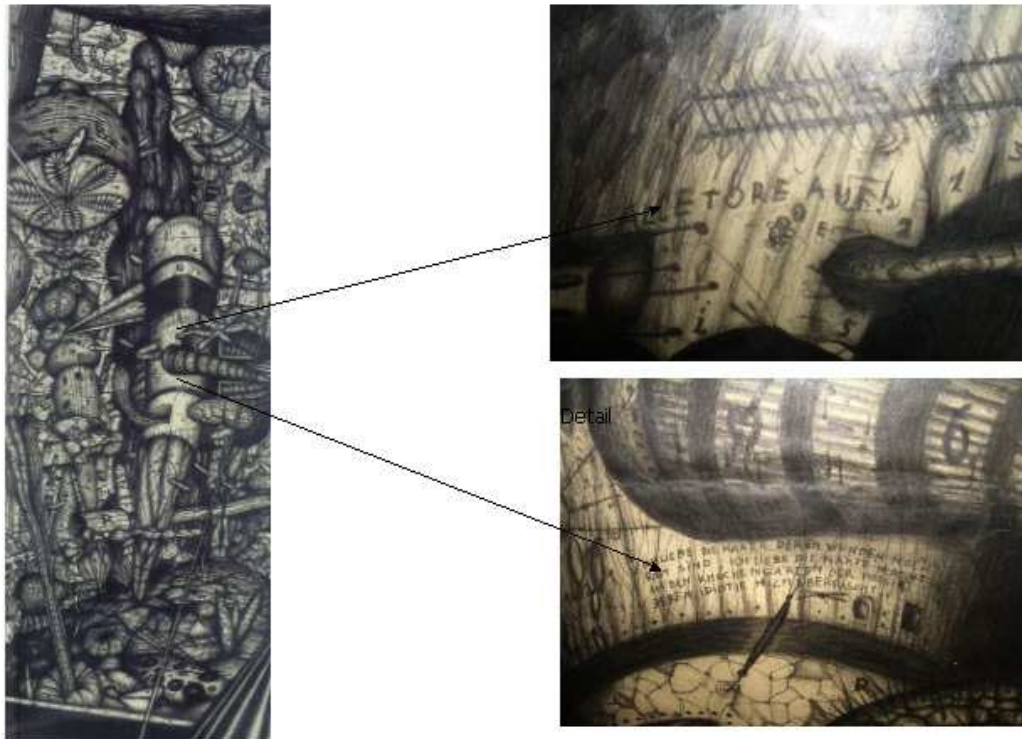


Abb.6: Arnulf Rainer, Wachstum und Fülle, 1950, Bleistift auf Pauspapier, 208 x 76 cm, Museum Stiftung Ludwig, Wien



Abb.7: Maria Lassnig, Morphologie der Hölle, 1951, Graphit auf dünnem Papier, 62,6 x 456 cm



Abb.8: Maria Lassnig, Exkremente des Kolobrie, 1951, Graphit auf dünnem Papier, 31,4 x 43 cm



Abb.9: Arnulf Rainer, Wasserwelt II, 1951, Bleistift auf Pauselinen, 34 x 51,2 cm



Abb.10: Arnulf Rainer, Mikro, 1951, Bleistift auf Pauseleinen, 44 x 51 cm



Abb.11: Arnulf Rainer, Mikrostruktur, 1951, Bleistift auf Pauseleinen, 22,5 x 24,7cm

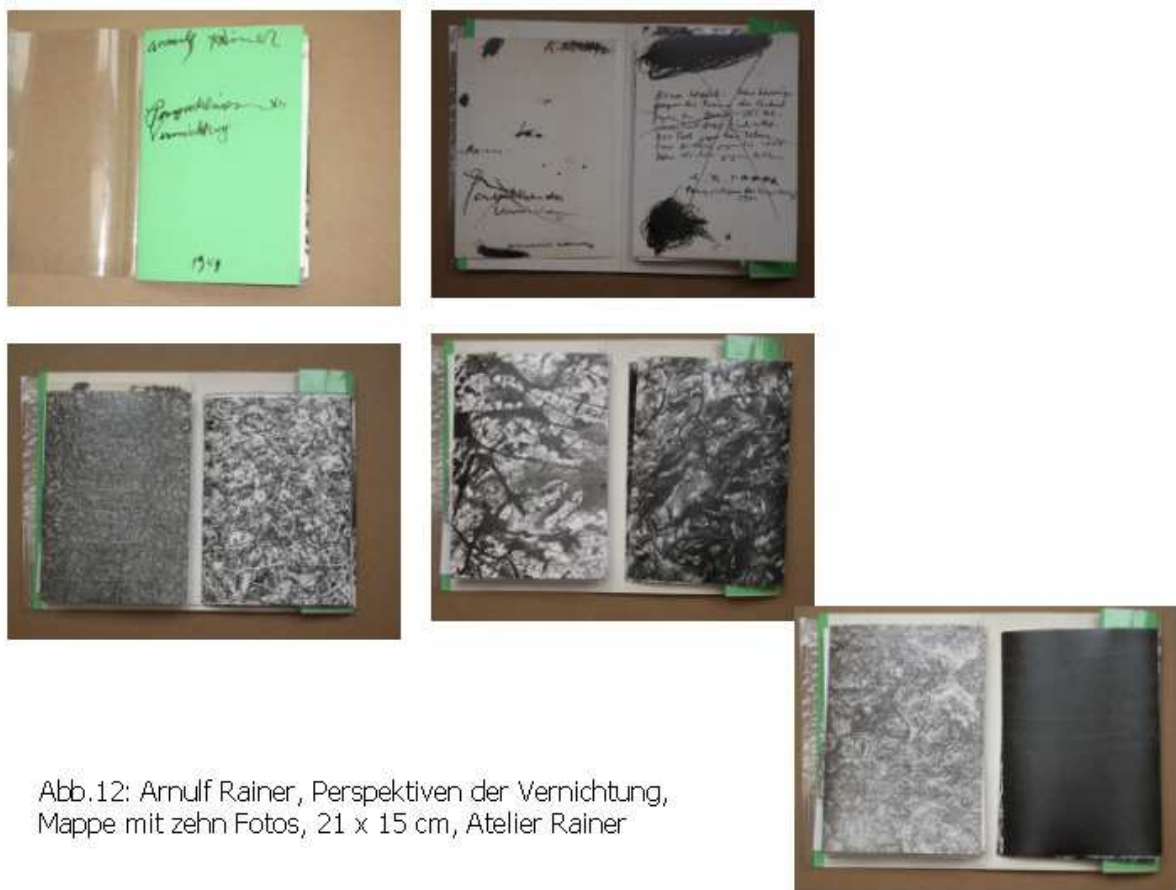


Abb.12: Arnulf Rainer, Perspektiven der Vernichtung, Mappe mit zehn Fotos, 21 x 15 cm, Atelier Rainer



Abb.13: Maria Lassnig, Der aktive Ekel, 1951, Kreide auf Papier, 32 x 50 cm



Abb.14: Maria Lassnig, Informel (Metamorph, Abstraktion), 1951, Öl auf Leinen, 98 x 79cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig



Abb.15: Arnulf Rainer, Zentralgestaltung, 1952, Öl auf Karton, 40cm x 48cm, Sammlung Dr. H. Zambo



Abb.16: Nadamalerei, Ausstellung im Künstlerhaus Klagenfurt, 1951



Abb.17: Arnulf Rainer, Atomisation, 1950/51,
Öl auf Pressplatte, 60,2cm x 37,5cm,
Sammlung Dr. H. Zambo



Abb.18: Jackson Pollock, Number 4, 1950, Öl lack und Aluminiumfarbe auf Leinwand, 124,4 x 96,5 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburg



Abb.19: Jackson Pollock, Autumn Rhythm No.30, 1950, Öl auf Leinwand, 266,7 x 525,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

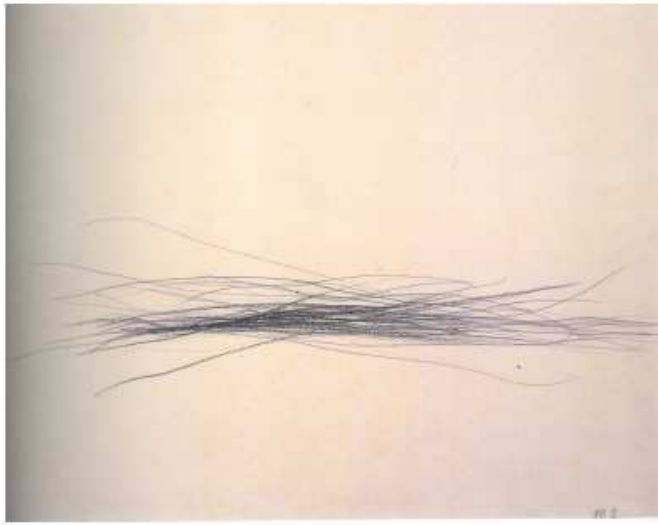


Abb.20: Arnulf Rainer, Blindzeichnung, 1951, Bleistift auf Papier, 44 x 59,5 cm, Sammlung Dr. H. Zambo

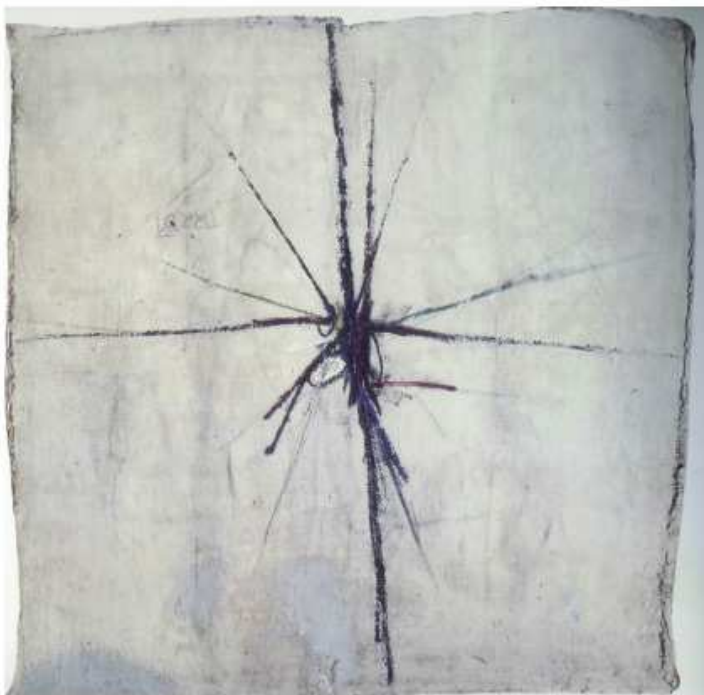


Abb.21: Arnulf Rainer, Zentralisation, Öl auf Leinwand, 102 x 100 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.22: Arnulf Rainer, Vertikalgestaltung, 1952, Öl auf Sackleinwand, 80 x 117 cm, Sammlung Domnick des Landes Baden Württemberg



Abb.23: Arnulf Rainer, Ausgießung der Heiligen Geistes, 1952, Aquarell auf Papier, 76,5 x 60 cm, Sammlung Dr. H. Zambo



Abb.24: Arnulf Rainer, Ausschüttung des Heiligen Geistes, 1952, Aquarell auf Papier, 87,5 x 59,5 cm, Galerie Heike Curtze, Wien



Abb.25: Arnulf Rainer, TRRRR, 1951, Tusche, Collage auf Papier, 100 x 70 cm, Atelier Rainer



Abb.26: Wols, Trees. Ohne Titel, 1947, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Privatsammlung



Abb.27: Wols, It's all over, 1947, Öl auf Leinwand, 81 x 81 cm,
The Menil Collection, Huston



Abb.28: Arnulf Rainer,
Gemalte Proportion, 1953,
Öl auf Karton, 35cm x 25cm



Abb.30: Barnett Newman, Abraham, 1949, Öl auf Leinwand, 210,2cm x 87,7cm, Museum of Modern Art, NY

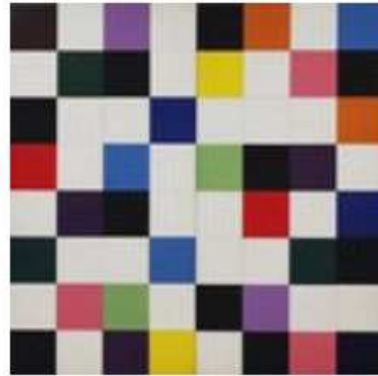


Abb.29: Elsworth Kelly, Colors for a large Wall, 1951, 240cm x 240cm, Museum of Modern Art, NY



Abb.31: Josef Albers, Hommage to the Square, Kind Regards, 1958, Öl auf Hartfaserplatte, 60 x 60 cm, Privatbesitz



Abb.32: Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, 1914/15,

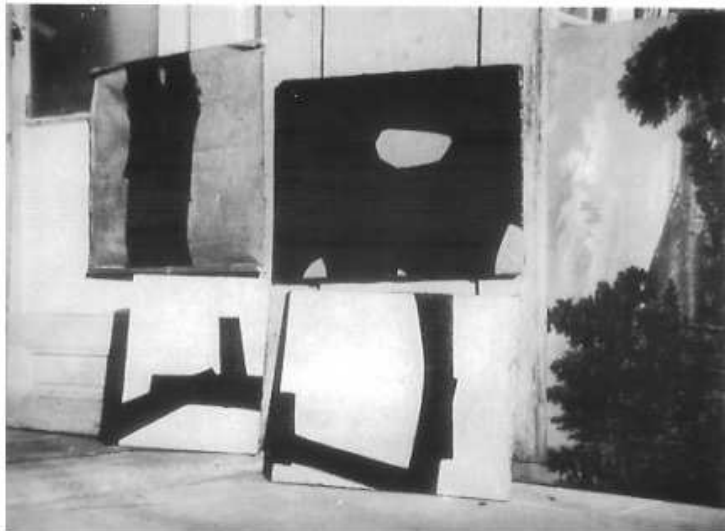


Abb.33: Arnulf Rainer, Zusammengestellte Reduktionen, Galfarn 1953/54



Abb.34: Franz Kline, Painting No.2, 1954, 204cm x 271,6cm, Museum of Modern Art, NY



Abb.35: Robert Motherwell, Spanische Elegien 54, 1957- 61, 178cm x 229cm, Museum of Modern Art, NY

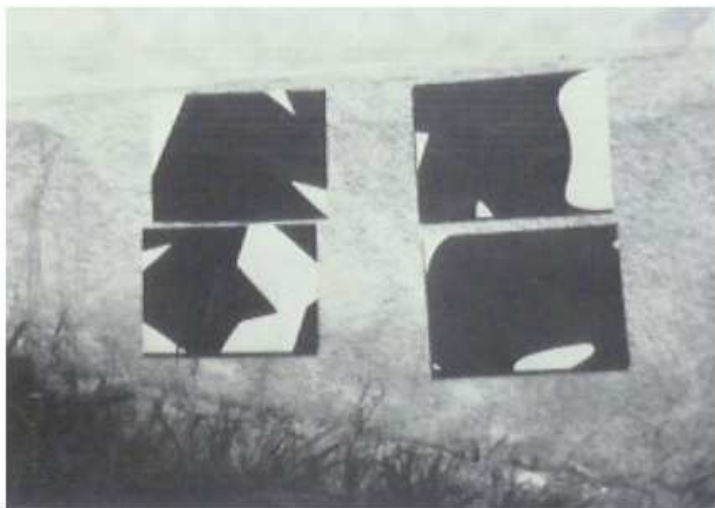


Abb.36: Geometrische Reduktionen, Werkaufnahme um 1953



Abb.37: Arnulf Rainer, Versuch einer Übermalung, 1953, Öl, Fettkreide auf kreidegrundierte Karton, 71 x 103,5 cm



Abb.38: Arnulf Rainer, Monoform, 1953, in übermaltem Zustand im Atelier Arnulf Rainers um 1979/80, Aufnahme Erika Kniffel



Abb.39: Arnulf Rainer, Fünf Zumalungen, 1954 – 1957, Tusche auf Papier, ca. 60 x 80 cm



Abb.40: Arnulf Rainer, Schwarze Zumalung, 1956, Öl auf Leinwand, 86 x 85 cm

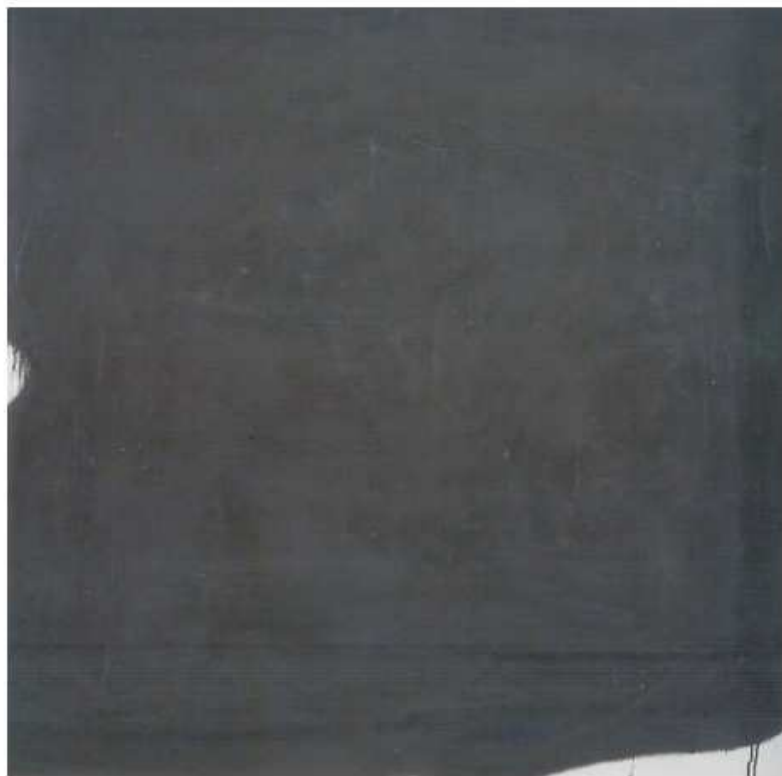


Abb.41: Arnulf Rainer, Schwarze Übermalung, 1954-56, Öl auf Leinwand, 100cm x 100cm, Sammlung Ernst Ploil, Wien



Abb.42: Arnulf Rainer, Titelblatt zur Ausstellung „Kruzifikationen“, 1955



Abb.43: Arnulf Rainer, Zentrale Kruzifikation, 1952/53, Ölkreide, Tusche auf Offsetkarton, 61,2 x 85,1 cm



Abb.44: Arnulf Rainer, Balkenkreuz, 1954, Tusche auf Papier, 65 x 60 cm, Sammlung Dr. Ernst Ploil



Abb.45: Ausstellung in der Galerie St. Stephan, Wien 1960

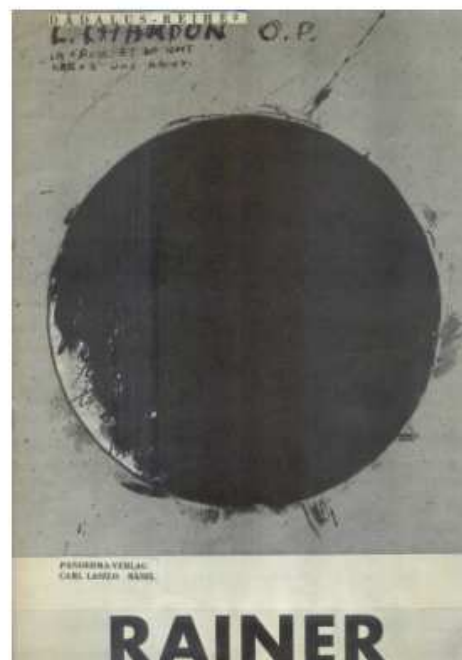


Abb.46: Titelblatt zur Publikation „Kreuz und Nacht“, Louis Chardon



Abb.47: Arnulf Rainer,
Kreuzübermalung, 1956, Öl auf
Hartfaserplatte, 230cm x 130cm,
Kunstsammlung Nordrheinwestfalen



Abb.48: Arnulf Rainer, Zumalung, 1956-57, Öl auf Leinwand, 100cm x 73cm,

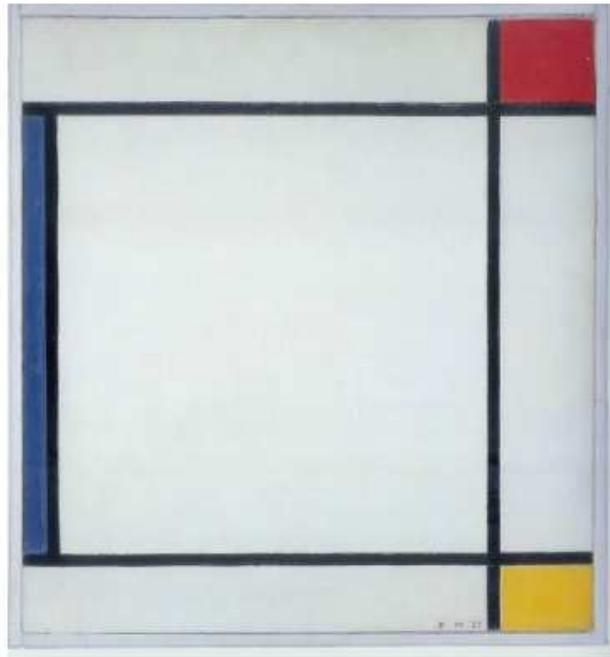


Abb.49: Piet Mondrian, Composition: No III with Red, Blue and Yellow, 1927, 38,1 x 35,6cm, Hauser & Wirth Collection, Schweiz



Abb.50: Ad Reinhardt, Abstract Painting, No. 16, 1955, Öl auf Leinwand, 106,8 x 106,8 cm, Sammlung Dr. Ernst Ploil



Abb.51: Mark Rothko, No.22 Red over Plum and Black, 1960, Öl auf Leinwand, 259cm x 228,5cm, Daros Collection, Schweiz



Abb.52: Arnulf Rainer, 1959, Übermalung Grün auf Weiß, 50 x 90 cm



Abb.53: Arnulf Rainer, Ohne Titel – Kopf, 1956, Ölkreide auf Papier, 70 x 42 cm, Galerie Richard Ruberl



Abb.54: Arnulf Rainer, O.T.; 1958, Öl auf Leinwand, 61 x 82 cm, Sammlung Dr. H. Zambo

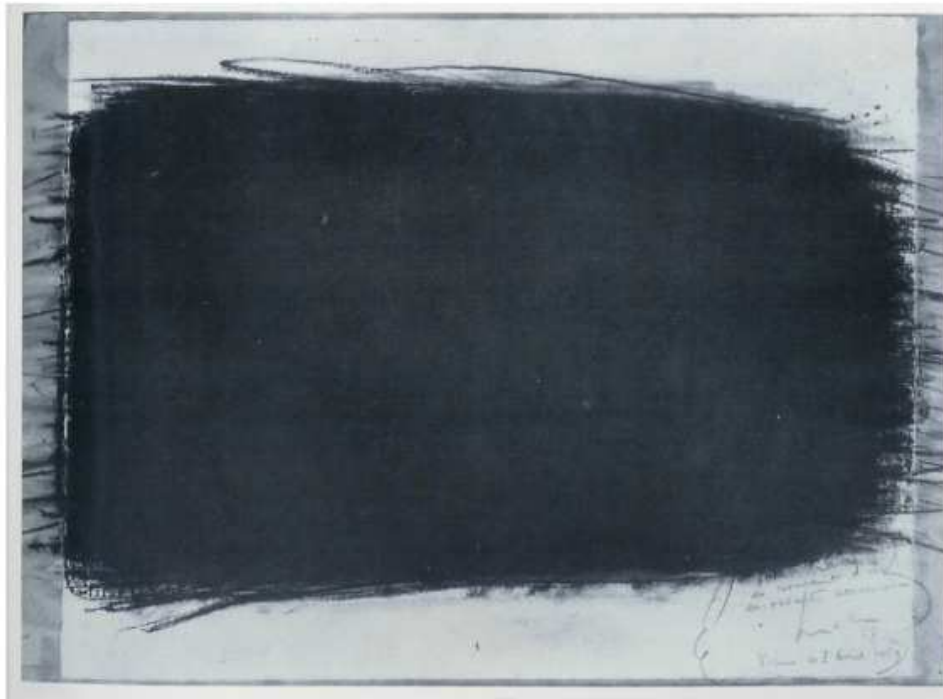


Abb.55: Arnulf Rainer, Übermalung Mathieu, 1959-60, Öl und Kreide auf Holz, 52cm x 72cm



Abb.56-links: Arnulf Rainer, Der Gefiederte, (übermalte Giacometti-Lithographie), 1961, Ölkreide, Graphit, Bleistift auf Papier, 38cm x 28cm , Privatsammlung Dr. Helmut Zambo
Abb.56-rechts: Arnulf Rainer, Hagen, (Schwarzer Krieger, Giacometti-Überzeichnung), 1961/62, Ölkreide, Graphit, Bleistift auf Papier, 38cm x 28cm , Privatsammlung De Profundis

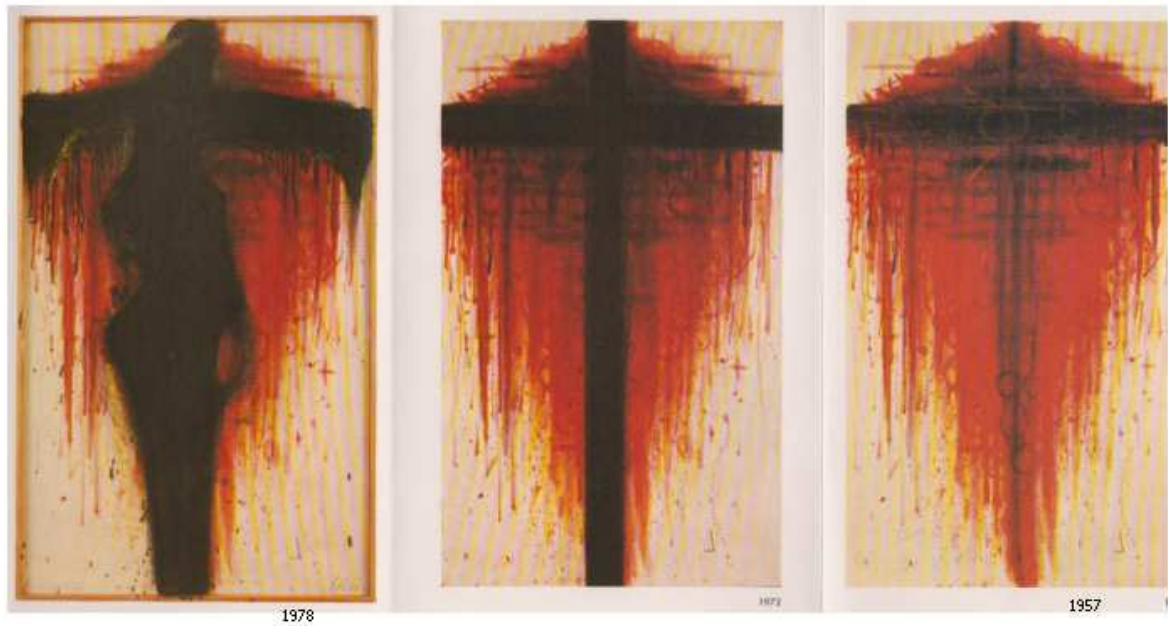


Abb.57: Arnulf Rainer, Weinkreuz, 1957,1972,1978 , Öl auf Leinwand, 168 x 103 cm, Tate Gallery London



Abb.58: Marc Rothko, Untitled, Öl auf Leinwand, 198,1 x 168,2 cm, Museum of Modern Art, New York

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Frühwerk Arnulf Rainers. Die im ersten Jahrzehnt seines Schaffens stilistisch und thematisch extrem unterschiedlichen Arbeiten, zeigen die für seine Übermalungen fundamentalen Wurzeln im Surrealismus bis hin zu den Proportionsstudien. Trotz aller Extreme in seinen künstlerischen Ausdrucksformen lässt sich eine kontinuierliche und übergreifende Entwicklung in seinem Werk erkennen. Die Aufbruchsstimmung der 50er Jahre, seine Suche nach dem Ursprung der Kunst, gleichzeitige Strömungen in Amerika, seine Beziehungen zu Künstlerkollegen und Mentoren sowie seine tiefe Verwurzelung im historischen Umfeld Österreichs sind Thema dieser Arbeit. Ihr Ziel ist es, neue Sicht- und Interpretationsweisen der vor sechs Jahrzehnten von Arnulf Rainer entwickelten Übermalungen zu finden. Der Blick zurück zeigt globale Zusammenhänge und die Eigenständigkeit und innovative Kraft von Rainers Werk. Aufgebaut ist die Arbeit nach Rainers wichtigsten Werkgruppen. Diese überschneiden sich oft zeitlich, da Rainer gerade in den Jahren von 1950 bis 1955 eine große Fülle an Material produziert hat, das ihn selbst immer wieder zu neuen Experimenten inspirierte.

Curriculum Vitae

Christa Armann

Geb.: 29. August 1959

1977 Matura AHS in Baden

1978 – 1980 Kolleg für Kunststofftechnik am Technologischen Gewerbemuseum, Wien

1980 Matura TGM-Kunststofftechnik

1980 – 1982 Studium an der Wirtschaftsuniversität Wien

1988 – 1990 Hochschullehrgang für Werbung und Verkauf

Berufliche Tätigkeit:

1981 – 1986 Assistent am Technologischen Gewerbemuseum - Höhere Lehranstalt und Kolleg für Kunststofftechnik, Freier Mitarbeiter bei der Gesellschaft zur Förderung der Kunststofftechnik.

1987 – 1988 Freier Mitarbeiter der Bull AG

1991 – 1992 Communicator der Firma Bull AG

1993 – 1995 Freiberuflicher PR-Berater

Seit 1996 im Wiener Kunsthandel tätig